

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Inglesa



TESIS DOCTORAL

Lo español en Beaumont y Fletcher

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana María Font Playa

Madrid, 2015

TP
1985
072

Ana María Font Playa



* 5 3 0 9 8 6 8 1 2 9 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x - 53 - 087807 - x

LO ESPAÑOL EN BEAUMONT Y FLETCHER

Departamento de Filología Inglesa
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1985



02107647

Colección Tesis Doctorales. Nº

72/85

© Ana María Font Playa

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1985

Xerox 9400 X 721

Depósito Legal: M-12841-1985

Autor: ANA MARIA FONT PLAYA

LO ESPAÑOL EN BEAUMONT Y FLETCHER

Director: Doctor Esteban Fajals Fontrodona
Catedrático de Literatura Inglesa

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Inglés
1983

I N D I C E

Introducción	IV
I Inglaterra, España y sus relaciones políticas, económicas y culturales	1
1. Relaciones económicas.	3
2. Relaciones políticas	8
3. Relaciones culturales.	38
Notas	50
II Francis Beaumont y John Fletcher.	
1. Su posición dentro de la literatura inglesa.	55
2. Su vida y su obra.	63
3. Colaboración con William Shakespeare	84
4. ¿Sabía español John Fletcher?.	95
Notas	100
III Conocimiento de España en la Inglaterra del primer cuarto del siglo XVII a través de la obra de Beaumont y Fletcher	102
1. Referencias históricas	103
2. Los españoles en general. El idioma espa- ñol. Costumbres españolas o supuestamente españolas.	139
3. Modas en el vestir y en las armas.	162
4. Las comidas y el vino.	168
5. Personajes teatrales españoles o de nombre español y escenas que se sitúan en España o en posesiones españolas.	
a) Personajes teatrales españoles o de nombre español	174
b) Obras que transcurren en España y otras cuya escena está situada en posesiones	

- II -

españolas.	182
6. Topónimos españoles	187
7. Obras relacionadas con la historia de España.	199
Notas.	214
IV La literatura española en Beaumont y Fletcher.	221
1. Citas de obras o personajes literarios.	222
a) Libros de caballerías	222
b) La picaresca y tratados sobre el uso de la espada.	232
2. Obras directamente inspiradas en la li- teratura española	251
a) Obras inspiradas en textos literarios españoles	252
<u>The Knight of the Burning Pestle (Don</u> <u>Quijote)</u>	252
<u>The Coxcomb (Don Quijote)</u>	267
<u>The Double Marriage (Don Quijote)</u>	277
<u>Women Pleased (Juan de Flores, Histo-</u> <u>ria de Grisel y Mirabella)</u>	281
<u>The Elder Brother (Calderón, De una</u> <u>causa dos efectos)</u>	288
<u>The Noble Gentleman (Don Quijote)</u>	294
<u>The Faithful Friends (Don Quijote)</u>	300
b) Obras que siguen un original español en varias escenas o en su totalidad	306
<u>Love's Pilgrimage (Cervantes, Las dos</u> <u>doncellas)</u>	307
<u>The Little French Lawyer (Mateo Alemán,</u> <u>Guzmán de Alfarache)</u>	314
<u>The Island Princess (Argensola Con-</u> <u>quista de las Molucas)</u>	321
<u>The Custom of the Country (Cervantes,</u>	

- III -

<u>Trabajos de Persiles y Sigismunda</u>	332
<u>The Pilgrim</u> (Lope de Vega, <u>El Peregrino en su Patria</u> y Cervantes, <u>Don Quijote</u>)	342
<u>The Spanish Curate</u> (Gonzalo de Céspedes, <u>Poema del español Gerardo</u>)	355
<u>The Maid in the Mill</u> (Gonzalo de Céspedes, <u>Poema del español Gerardo</u>)	367
<u>Rule a Wife and Have a Wife</u> (Cervantes, <u>El casamiento engañoso</u> y (?) Salas Barbadillo, <u>El sagaz Estacio</u>)	377
<u>The Chances</u> (Cervantes, <u>La Señora Cornelia</u>)	387
<u>Love's Cure</u> (Guillén de Castro, <u>La fuerza de la costumbre</u>)	396
<u>The Fair Maid of the Inn</u> (Cervantes, Lope de Vega, Esquerdo (?), <u>La ilustrada fregona</u>)	407
<u>Cardenio o Double Falsehood</u> (Cervantes, <u>Don Quijote</u>)	416
o) Obras que recuerdan lances o aspectos de textos literarios españoles	418
<u>The Humorous Lieutenant, The Loyal Subject y A Wife for a Month</u> (? Lope de Vega, <u>El Gran Duque de Moscovia</u>)	418
<u>The Mad Lover</u> (? Cervantes, <u>Persiles y Sigismunda</u>)	433
<u>The Queen of Corinth</u> (? Cervantes, <u>La fuerza de la sangre</u>)	439
<u>The Prophetess</u> (Cervantes, <u>Don Quijote</u>)	444
<u>Philaster</u> (? Lope de Rueda <u>Los engaños</u>)	448
Notas	453
Conclusión	463
Bibliografía	479

El presente trabajo es un intento de poner de relieve la presencia de elementos españoles en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher, y también de esclarecer las posibles relaciones de la obra de estos dramaturgos con nuestra literatura. La lectura de algunas de las comedias de Beaumont y Fletcher nos había hecho ver la presencia de numerosas menciones a España y a lo español. Estas menciones eran variadas, y se relacionaban con nuestras costumbres, con nuestra geografía, eran citas a personajes históricos, españoles o relacionados con España; había palabras españolas que habían pasado al inglés, e incluso frases en nuestro idioma. Por otra parte eran conocidas algunas relaciones entre ciertas obras de Beaumont y Fletcher y nuestra literatura. En este sentido las afirmaciones de los eruditos eran, a menudo, contradictorias. La curiosidad por descubrir el alcance de la presencia española en la obra de estos dos dramaturgos, así como también el deseo de aclarar en lo posible lo que podía haber de cierto en la sugerida dependencia de algunas de las comedias respecto a nuestra literatura, son las causas que nos llevaron a emprender este estudio.

La primera edición de la obra completa de Francis Beaumont y John Fletcher es la segunda impresión en folio hecha en 1679, que es la que suele conocerse con el nombre de Beaumont and Fletcher canon. Este folio es el segundo que se

editó de la obra de estos dos dramaturgos, y comprende el conjunto de tragedias, comedias y tragicomedias escritas por Francis Beaumont y John Fletcher, en colaboración o independientemente, y que, en su mayoría, son obra de John Fletcher con la ayuda de algún colaborador, generalmente Philip Massinger.

La lectura de las cincuenta y una obras que comprende el canon fue para nosotros una experiencia sumamente interesante. El folio de 1679 encierra un mundo de fantasía, lleno de riqueza y variedad, poblado de reyes, cortesanos, damas en apuros, lances de espada, viajes, amores y disfraces, en el que aparecen también una serie de personajes populares entrañables: criados, damas de compañía, hosteleros, bufones, artesanos, soldados y el pueblo llano, los "citizens", quienes entre bromas y veras, viven para nosotros historias paralelas a las que representan los nobles y magnates cortesanos.

La galería de personajes que nos presenta el canon es pues variada; recordamos entre ellos a soberanos altivos: la orgullosa Bonduca reina de los britones, que prefiere morir antes que someterse a los romanos; la pérfida Brunhalt, madre de los infortunados príncipes Thierry y Theodoret; el tirano aragonés Ferrand de The Double Marriage; el corrompido monarca de The Maid's Tragedy; sin olvidar al justo y altivo rey Philipo "of Spain", nuestro Felipe III, de The Maid in the Mill. Junto a los reyes no faltan fieles consejeros, excelentes generales, validos, y traidores que para conseguir sus fines no vacilan en alentar las más bajas pasiones de sus soberanos; encontramos así mismo dulces y testarudas jovencitas dispuestas a cualquier cosa con tal de conseguir el amor del caballero que han distinguido con su afecto; sin olvidar a una serie de pillos de feliz recuerdo como Lazarillo, el pícaro "gourmet" de The Woman Hater; o el "Bailiff" de Castel Bianco de Love's Pilgrimage, tan dado a admirar a la noble-

za, y horrorizado ante la idea de presentarse "in querpo"; el pendenciero abogado La Writ (The Little French Lawyer); o el tacaño Bartolus (The Spanish Curate). Todos ellos intervienen en innumerables sucesos que se desarrollan en los más inesperados escenarios, desde el imaginario Paphos de The Mad Lover y la imposible Iberia de A King and No King, hasta las tierras del Mediterráneo donde suelen establecerse las escenas de la mayoría de las comedias: la Grecia y la Roma clásicas, España, Italia, Malta, Rodas, Candía; en una de las tragicomedias se llega hasta las islas Molucas. Hay naturalmente algunos escenarios ingleses, aunque no son muchos, y unos pocos franceses; pero, en general, se prefieren países más lejanos.

Los temas son variados. Hay tragedias históricas como Bonduca que, como hemos apuntado, trata de la lucha de los britanos contra el dominio de Roma; Valentinian sobre el emperador romano del mismo nombre; o Thierry and Theodoret que cuenta sucesos más o menos reales de la primitiva historia de Francia; The False One es una secuela a las obras de Shakespeare sobre la conquista romana de Egipto. En algunos casos se tratan asuntos trascendentes, casi calderonianos: la autoridad del monarca (The Maid's Tragedy); la fidelidad al soberano (The Loyal Subject); en varias ocasiones encontramos la exaltación de la amistad; en otros casos se defiende con tesón los derechos de la mujer, como en The Woman's Prize, aunque las mujeres del canon casi siempre consiguen lo que quieren: The Coxcomb, The Little French Lawyer, The Pilgrim o The Wild Goose Chase, y tantas otras son buen ejemplo de ello. Pero, en general, el tema central es el amor y los obstáculos que han de superar los amantes antes de alcanzar el triunfo de sus deseos.

Para el público que acudía al teatro en el primer cuarto del siglo XVII, las obras de Beaumont y Fletcher ofrecían un mundo de evasión en el que lo cotidiano parecía quedar marginado y sustituido por escenarios sugestivos de palacios

y países generalmente lejanos, en los que se desarrollaban los más inesperados sucesos. Sin embargo, a pesar de sus escenarios aparentemente lejanos, el canon es un fiel trasunto de las costumbres cortesanas de la época, refleja las actitudes de la alta burguesía y de la nobleza y, de vez en cuando, nos permite ver atisbos de lo que eran los usos del pueblo llano que habitaba las ciudades. En numerosas ocasiones se hace eco de los sucesos que preocupaban y llamaban la atención de las gentes en un momento determinado, y en su totalidad nos presenta un cuadro social sumamente interesante. El punto de vista es claramente aristocrático, el de la "gentry" inglesa. Hay que tener en cuenta que ésta era la clase social a la que pertenecían nuestros dramaturgos, hijos de un terrateniente y de un obispo de Londres respectivamente, y universitarios los dos. Desde su posición se hace una burla amable del pequeño artesano, del tendero, del usurero, del soldado de fortuna; aunque, cuando alguno de estos personajes osa remedar a la nobleza intentando equipararse a ellos de alguna forma, la burla puede ser cruel y despiadada, no obstante, no faltan las ocasiones en las que el pueblo es tratado con verdadero afecto, ni obras en las que sus personajes son los que llevan todo el peso de la acción como The Woman's Prize o The Night Walker.

Se ha dicho que la obra de Beaumont y Fletcher carece de la profundidad psicológica y de la trascendencia moral que poseen las grandes obras literarias; ello es cierto. Sin duda, del canon no hay que esperar grandes verdades ni juicios universales sobre las cosas de la vida; en cambio, el lector preocupado por los asuntos humanos e interesado en la vida de las gentes del siglo XVII, puede satisfacer muchas de sus curiosidades. A veces los hechos están en clave, velados por el exotismo de muchas de las obras, pero tras los disfraces en que se ocultan, los protagonistas siguen siendo siempre típicos caballeros estuardianos como los que poblaban la corte del rey Jacobo I, y se comportan y hablan como lo hacían

los cortesanos ingleses del primer cuarto del siglo XVII.

Por otra parte, si estamos dispuestos a aceptar las situaciones que se nos presentan sin inquirir demasiado en su verosimilitud, tendremos ocasión de gozar de pasajes llenos de candor y fantasía, escenas de gran emotividad, poemas y canciones bellísimos, cuadros de un humor innegable y momentos de gran altura poética. Al terminar recordaremos con afecto una multitud de caracteres llenos de vida, escenas fastuosas, exóticas o populares, pero siempre nuevas, siempre inesperadas y cambiantes, perfectamente trabadas en una sucesión, a menudo vertiginosa, que suele ser impecable, manteniendo nuestro interés continuamente despierto, todo lo cual constituye el sello incomparable de John Fletcher.

Nuestra opinión altamente positiva del canon chocó violentamente al enfrentarse con las críticas que llegaron a nuestras manos. A medida que íbamos leyendo la literatura sobre el tema nos dábamos cuenta de que buena parte de los eruditos parecían atacar la obra de Beaumont y Fletcher por las mismas razones que a nosotros nos parecía notable. Es decir, su ligereza, la gran movilidad de la acción, la fantasía y las convenciones que encierra su mundo de fabulación. Y sin embargo, las comedias de estos dramaturgos habían despertado el entusiasmo de sus contemporáneos, hasta el extremo de que las apreciaron por encima de las obras de Shakespeare o Ben Jonson. El renombre de Francis Beaumont y John Fletcher estuvo en el zénit de la popularidad durante casi cien años, y sus obras siguieron representándose con éxito durante el siglo XVIII. Tal vez la comparación constante con las obras de Shakespeare y Jonson, y la sobrevaloración de sus contemporáneos, fuera buena parte de la causa de que la crítica se mostrara tan negativa con ellos a lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo actual.

Fue para nosotros un alivio cuando finalmente llegó a nuestras manos un libro de L.B. Wallis (Fletcher Beaumont & Compa-

ny, 1947) que habíamos solicitado largamente de varias bibliotecas extranjeras. Ya en el prólogo pudimos leer: "A point of irritation had been set up in my mind by the difference between my own reactions to the plays I was reading and certain opinions about them which I found in recent criticism". Habíamos encontrado al primer estudioso que parecía haber reaccionado positivamente a la lectura del canon. Afortunadamente, hoy en día, su actitud ya no es aislada, la crítica de los últimos años parece reconocer sin reticencias los indudables méritos de la obra de Francis Beaumont y John Fletcher.

En numerosas de las cincuenta y una comedias, que como hemos dicho, se imprimieron en el folio de 1679, se hallaban huellas de España y de lo español. A pesar de ello, y aunque era sabido que existían algunos lazos de dependencia entre ciertas obras del canon y nuestra literatura, la crítica parecía querer minimizar cualquier relación de Beaumont y Fletcher con España. Se aceptaba cierta dependencia argumental, a todas luces obvia, para media docena de comedias; eso era todo. Sin embargo, aquí y allá se insinuaban numerosas deudas para con diversos escritores españoles, y las menciones a lo español en forma de citas a España, a personajes de nuestra historia, a los productos que nuestro país exportaba a Inglaterra, a nuestras costumbres, o palabras e incluso frases en nuestro idioma, eran abundantes en todo el folio. En conjunto, el alcance de todo lo que de español podía encontrarse en la obra de los dos dramaturgos ingleses parecía ser considerable.

En nuestro estudio hemos tratado, pues, de detectar la presencia de lo español en Beaumont y Fletcher en dos vertientes distintas. Por una parte hemos estudiado el eco de nuestra historia, de nuestras costumbres, de nuestro idioma, de las modas españolas, comidas, vinos, etc., y por otra, las deudas y las relaciones del canon con nuestra literatura. El primero de estos aspectos es notable por lo abundante de las

mentones que hemos ido encontrando y por la gran variedad de las mismas, y constituye una faceta casi desconocida. Por otra parte, el número de obras relacionadas con la literatura española reviste considerable importancia. Parece evidente que la literatura inglesa no permaneció ajena a la extraordinaria creatividad de nuestros escritores durante lo que se ha dado en llamar nuestro siglo de oro. Como hemos dicho, la crítica admitía que Beaumont y Fletcher conocían el Quijote, pero, el alcance de este conocimiento, para muchos, se restringía a una sola obra: The Knight of the Burning Pestle, a pesar de que son casi una decena las comedias que se habían relacionado de una u otra forma con la gran novela de Cervantes. Por otra parte la deuda del canon para con nuestro ilustre escritor no acababa en el Quijote; la crítica también admitía que The Custom of the Country estaba formada con diversos episodios procedentes de Los trabajos de Persiles y Segismunda, y que Rule a Wife and Have a Wife, The Chances y Love's Pilgrimage procedían de las Novelas Ejemplares, pero se reconocía muy poco más. Y sin embargo la deuda para con Cervantes parecía ser mayor, y otros escritores españoles probablemente también habían prestado sus obras al canon. Se mencionaba a Lope de Vega, Calderón, Guillén de Castro, Gonzalo de Céspedes, Juan de Flores, Mateo Alemán y Argensola, entre otros, afirmando o negando su contribución a él. Tales préstamos eran causa de numerosas disensiones entre los estudiosos del tema que, muy a menudo, negaban muchos de ellos con cierta arbitrariedad. Trabajos excelentes como el de A.L. Stiefel sobre The Island Princess y la deuda de esta comedia para con La conquista de las Molucas de Bartolomé Leonardo de Argensola, eran puestos en duda con forzados pretextos. Todo ello parecía dar pie para un estudio a fondo del tema que es el que decidimos emprender.

Para una mejor exposición de los diversos aspectos del tra-

bajo que hemos realizado lo hemos dividido en dos grandes capítulos, precedidos por una breve introducción histórica a las relaciones entre España e Inglaterra, que nos ha parecido importante recordar para una mejor comprensión del tema, y por un bosquejo sobre las figuras de Francis Beaumont y Jon Fletcher, su modo de trabajar y sus características literarias. En el primero de los dos capítulos de aportación al tema (tercero en el texto), estudiamos los elementos históricos, culturales y lingüísticos españoles que encontramos mencionados en el folio, clasificándolos por su naturaleza. En el segundo (cuarto en el texto) y último capítulo, consideramos las deudas de Beaumont y Fletcher con la literatura española. Para ello tenemos en cuenta las razones alegadas por los defensores y detractores de tales deudas, pero principalmente, nos basamos en la lectura cuidadosa de las posibles fuentes y de las comedias que se supone derivan de ellas, cotejando los fragmentos que nos parecen más significativos. En este capítulo incluimos también las pruebas que hemos podido encontrar en el canon sobre la popularidad y el influjo de algunos de los géneros literarios cultivados en España que parece evidenciarse en diversas comedias.

Los resultados que hemos obtenido forman un conjunto bastante homogéneo que habla claramente de la innegable trascendencia de la cultura española de los siglos XVI y XVII, que no podía dejar de verse reflejada en la obra dinámica, romántica y profundamente embebida en la realidad política y social de la Inglaterra de su tiempo, de Francis Beaumont y John Fletcher.

N O T A

Nuestro estudio se basa en el texto del Segundo Folio de Francis Beaumont y John Fletcher que editó la colección Cambridge English Classics bajo la dirección de Arnold Glover y A.R. Waller. Esta edición estrictamente objetiva, reproduce en diez volúmenes el texto del Folio de 1679 sin modificación alguna. Por otra parte, incluye una serie de apéndices en los que se tiene en cuenta las variantes existentes entre la edición elegida, el Primer Folio (1647), en el que faltan once de las obras que se publicaron en el Segundo Folio, y algunos de los cuartos. Hemos cotejado todas nuestras citas con las diversas variantes del Primer Folio y de los cuartos, y no hemos hallado diferencias dignas de ser tenidas en cuenta excepto en el caso de Philaster. El cuarto de 1620 de Philaster es más completo que el texto que se imprimió en los folios y por ello nos hemos basado en esta edición.

Un caso a parte es la comedia The Faithful Friends que no se había incluido en ninguno de los folios ni se había editado en cuarto. El manuscrito, que se había perdido, no vio la luz hasta que Weber que había conseguido recuperarlo, lo publicó en 1812. Alexander Dyce lo incluyó en su edición de la obra de Beaumont y Fletcher que apareció en 1843-46 y éste es el texto que hemos utilizado en nuestras citas.

INGLATERRA ESPAÑA Y SUS RELACIONES POLITICAS, ECONOMICAS Y CULTURALES

"...con quien vine a Lisboa, i me embarqué en vna nave que estaba con las velas en alto para partirse a Inglaterra, en la qual yuan algunos caualleros ingleses que hauian venido, llenados de su curiosidad, a ver a España, y hauiendola visto toda, o, por lo menos, las mejores ciudades della, se voluian a su patria."

Los trabajos de Persiles y Sigismunda¹
(Lib.I, cap.V)

En este pasaje del Persiles Cervantes refleja en pocas palabras el interés que todo lo español despertaba en Inglaterra en el primer cuarto del siglo XVII. Dicho interés se traducía en la visita a nuestras tierras de numerosos caballeros del país vecino que venían a España para ver nuestras ciudades y observar nuestras costumbres, y sobre todo, en el gusto de los ingleses por las modas españolas, la afición a las obras de nuestra literatura y a todo lo español en general.

La moda de lo español era sin duda el resultado del poderío político y del apogeo cultural de España y tal vez también, una reacción de las clases altas después de la proscripción que estas cosas habían sufrido durante el reinado de Isabel I. España estaba de moda entre la nobleza y la alta burguesía inglesa, pero, el pueblo llano no había olvidado la amenaza española que le había tenido en vilo en el siglo anterior y que había acabado materializándose en la Armada Invencible, y era hostil a nuestro país. Para el pueblo, lo español era mirado con prevención, y si al acudir al teatro veía ridiculizar a un soldado de nuestra

tierra fanfarrón y perdonavidas, ello era siempre motivo de sincera hilaridad y satisfacción, recurso fácil que fue aprovechado con frecuencia por los dramaturgos.

Estas dos corrientes, la actitud de las clases altas y la del pueblo, se reflejan en la literatura inglesa de la época y no podía faltar en las comedias y tragicomedias de Francis Beaumont y John Fletcher. Son muchos los aspectos de lo español que surgen aquí y allá en nuestro estudio, variadas las citas a personajes históricos, a obras literarias, a nuestras costumbres, a nuestros productos. Hallamos citas modernas fruto del momento político o de la moda, otras en cambio, tienen un origen casi ancestral, se ha olvidado ya su procedencia. Debemos tener presente que España e Inglaterra son dos países del occidente europeo, relativamente vecinos y relacionados desde siempre. Desde la perspectiva de un inglés de principios del siglo XVII, algunos de los productos que nuestro país exportaba a Inglaterra, por ejemplo, estaban allí desde siempre, habían tomado ya carta de naturaleza en aquella tierra.

En este sentido, desde sus albores, tanto la literatura inglesa como la española, incluyen menciones a uno u otro país y a sus habitantes. Estas citas van enriqueciéndose en contenido a medida que pasa el tiempo, reflejando los contactos que iban estableciéndose entre las dos naciones. Todo ello fue creando un acervo popular de los conocimientos que en cada país se tenía del otro, una idea a menudo llena de errores, que influyó también sobre los escritores y en el caso del teatro, repercutió sobre el público que acudía a las representaciones.

Como tierras ribereñas del Atlántico y no muy alejadas una de otra, Inglaterra y España empezaron sus relaciones en épocas muy remotas. Los marineros ingleses o españoles tenían forzosamente que arribar a las costas del país vecino desde tiempos muy antiguos. Los intercambios comerciales también debieron establecerse muy pronto. Sin embargo, para encontrar relaciones políticas fehacientes, debemos esperar hasta la baja Edad Media. A partir de entonces, ambos países se relacionaron en diversas ocasiones y con relativa regularidad. Los contactos culturales,

aunque existieron fueron mucho más escasos, y no fue precisamente hasta los siglos XVI y principios del XVII cuando estas relaciones culturales alcanzaron momentos de mayor brillantez, especialmente en lo que a la transmisión de la cultura española a Inglaterra se refiere.

Al iniciar el presente trabajo pensábamos centrar el estudio de las relaciones entre Inglaterra y España en los años en que vivieron y trabajaron Francis Beaumont y John Fletcher, sin embargo, al ir avanzando en la lectura de sus numerosas obras, nos dimos cuenta de que las relaciones históricas, las costumbres o las menciones literarias que iban apareciendo en los textos, abarcaban un período mucho más amplio. Así encontramos referencias literarias a libros de caballerías, menciones a productos españoles exportados a Inglaterra ya durante toda la edad media, o citas a personajes históricos del siglo XIV como John of Gaunt. Por todo ello, hemos optado por dar un breve repaso general a las relaciones hispano inglesas deteniéndonos algo más en aquellos sucesos que o aparecen mencionados en nuestros dramaturgos o que habían dejado tal huella entre los ingleses que Beaumont y Fletcher no podían ignorarlos, y que sin duda imprimieron un carácter especial al modo de pensar suyo y de sus contemporáneos.

De los tres aspectos en que podemos dividir los contactos históricos entre los dos países: contactos comerciales, contactos políticos y contactos culturales, el aspecto económico, a pesar de ser el más antiguo y de haber gozado de períodos de prosperidad considerable, es el que pasó mayores dificultades en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

1. Relaciones económicas.

El comercio entre España e Inglaterra había existido desde tiempos inmemoriales, pero no alcanzó verdadera importancia hasta el siglo XII. Así lo prueba el Fuero del mar dado por Alfonso VIII en 1180 a los puertos de Santander, Laredo y Castro. Desde estos puertos de la costa cantábrica partían los barcos que

llevaban hasta Inglaterra: hierro, azogue, cobre, vinos, aceite, azafrán, cueros, frutos y azúcar.

Consta que ya en el siglo XII, en Sahagún, se habían establecido multitud de mercaderes extranjeros, la mayoría de ellos franceses: gascones, bretones, borgoñones, pero había también alemanes e ingleses. A estos ingleses que vivían en las colonias de mercaderes y que debieron de ser bastantes, les hallamos ya mencionados por el Arcipreste de Hita en el Libro del Buen Amor cuando al escribir sobre la llegada de don Carnal en la vigilia de pascua dice los conocidos versos²:

Comenzó el fidalgo a fazer caballerias
Matando e degollando e dessollando rresses
Dando a quantos venien castellanos e ingleses,
Todos le da dineros, e dellos le dan torneses
Cobra cuanto ha perdido en los pasados meses.

Cincuenta años antes que el Arcipreste de Hita, Alfonso X en su Estoria nos habla también de comerciantes ingleses y describiendo la actividad del puerto de Sevilla, cita a las naves inglesas que llegaban cargadas de mercaderías y partían llevando otras hacia su país:

"villa a quien el nauio del mar le viene por el rio todos los días; de las naues et de las galeas et de los otros nauios de la mar, fasta dentro a los muros, apuestan allí con todas mercadoiras de todas partes del mundo: de Tania, de Cepta, de Tunes, de Bogia, d'Alexandria, de Genua, de Portogal, de Ynglaterra... et de otras muchas partes dallen mar, de tierra de cristianos et de moros, de muchos logares que muchas vezes acaesçen."

Estos barcos cargados de mercaderías se llevaban los productos de nuestra minería, agricultura, ganadería e industria. Productos industriales eran los guadamecies de Córdoba, o cabritilla adobada⁴; las sedas de Toledo, los paños castellanos, telas diversas de Barcelona, sedas labradas y bonetería de Valencia, Toledo y Granada, jabones y azúcares de Sevilla...

Debido a estos intercambios comerciales no debe extrañarnos que los marineros estuvieran familiarizados con los puertos y las costas de ambos países, así en los Canterbury Tales, Chaucer nos describe al Shipman⁵ diciendo de él:

He knew well alle the havenes, as they were
From Gotoland to the cape of Finistere,

And every cryke in Brytaine and in Spayne.

En algunas ciudades de Inglaterra había también colonias de mercaderes españoles y portugueses ya desde el siglo XIV. Y consta que era tal el poder de los mercaderes súbditos del rey de Castilla, que los comisionados de las villas marítimas de Vizcaya y Castilla, usando de su autonomía, llegaron a ajustar un tratado de paz en Londres en 1351, tratado que fue ratificado tres años más tarde. Es decir, que los mercaderes y armadores castellanos podían tratar directamente con Eduardo II de Inglaterra.

En la pragmática dada por los Reyes Católicos en 1494, en la que se creó el Consulado de Burgos como centro de una liga comercial de Castilla y Vizcaya, vino a establecerse un tribunal de justicia que juzgase asuntos mercantiles y que pusiera un cierto orden en aquel campo. En ella se reconocía expresamente que "desde muy antiguo" existía tráfico entre estos puertos y las plazas del condado de Flandes, Inglaterra, etc.

En la misma época, en las Capitulaciones Matrimoniales de Catalina de Aragón, figuraban varias cláusulas referentes a los mercaderes, a quienes se garantizaba igualdad de derechos en los puertos de ambos países. Era una situación propicia. El número de mercaderes asentados en Londres aumentó considerablemente, como lo prueba el hecho de que cuando unos meses antes de morir, la reina Catalina rogó al embajador de España que "todos los españoles mercaderes que estaban en Londres" la fuesen a acompañar, entre éstos y los criados del embajador, se presentaron ante ella "al pie de cien caballos". A la muerte de la reina, el embajador volvió a acudir, esta vez con mucha más compañía que en la ocasión anterior.⁶

En el siglo XVI, Sevilla era el centro comercial más importante de España, y allí encontramos una considerable colonia de ingleses. En 1517 se contruyó una iglesia británica en terrenos cedidos por el duque de Medina-Sidonia, que fue ampliada en 1530 coincidiendo con un período en el que se habían dictado disposiciones favorables a los comerciantes extranjeros.⁷

Con el matrimonio de Felipe II con María Tudor, la presencia española en Londres se hizo extraordinaria. Underhill cita el

manuscrito Harleiano de la Cronichle of Queen Mary en el que se dice que había tantos españoles en Londres que por cada inglés que uno podía encontrar por la calle veía por lo menos a cuatro españoles. Era una exageración, no obstante la situación duró poco, al morir la reina María, y con la subida al trono de Isabel I, la posición de los españoles, católicos en general, empezó a hacerse difícil y la mayoría de ellos regresó a España. Un censo realizado durante el reinado de Isabel I, en 1567, incluía sólo a 45 españoles.⁸

En realidad, las dificultades de los mercaderes españoles no eran sólo debidas al ambiente hostil que podían encontrar en Londres. La prosperidad del comercio entre ambas naciones empezó a decaer en la segunda mitad del siglo XVI debido a las continuas guerras y a las depredaciones de los corsarios. Los piratas, franceses, flamencos e ingleses causaron grandes daños al comercio que se hacía por los puertos del Atlántico. Llegó un momento en que la situación era tan difícil que se formaban sólo dos grandes flotas al año, en mayo y en septiembre, las cuales se dirigían una de ellas a la Rochela y Nantes y la otra a Brujas. Solo algunos navíos independientes por su cuenta y riesgo, se aventuraban a llevar mercancías a Inglaterra o a otros puertos de Francia y Alemania.

A pesar de todo siguió existiendo un comercio con Inglaterra que sufrió numerosos altibajos pero que también pasó períodos de relativa tranquilidad. Uno de ellos, por ejemplo, fue el que precedió al tratado de Bristol por el que se acordó la devolución de las propiedades confiscadas por ambos países, se decidió la reapertura del comercio y la confirmación de los tratados anteriores. Para negociar el tratado se señaló un período de dos años en el que se restablecía el libre tráfico comercial mientras los delegados de ambos reinos acordaban los términos del mismo. Las negociaciones que se habían iniciado con el duque de Alba acabaron firmándose en 1574. Don Bernardino de Mendoza actuó en representación del rey de España y el balance de las pérdidas recibidas por ambas partes se estableció en 89.076 Libras por parte de España y en 68.076 Libras por parte de los ingle-

ses.

Por su parte don Luis de Requesens que acababa de suceder al duque de Alba en el gobierno de los Países Bajos, se preocupó seriamente de los problemas causados por los rebeldes ingleses y las dificultades sufridas por la navegación, y en 1575 consiguió llegar a un acuerdo con Inglaterra por el que expulsaba a los refugiados ingleses del territorio y permitía que los mercaderes comerciaran con la ciudad de Amberes, siempre y cuando no trataran con los rebeldes. En compensación, Inglaterra prohibía que el de Orange y los suyos frecuentaran los puertos ingleses.

La tregua no fue de mucha duración, los problemas volvieron a surgir y la situación se hizo extrema en 1585, cuando en el mes de mayo, el corregidor de Vizcaya, recibió una orden real de confiscar los buques ingleses, holandeses, zelandeses o de otros señorios que estuvieran en rebelión contra Felipe II. En el puerto de Bilbao y en otros puertos del norte se hallaba un número considerable de barcos cargados de trigo, lo que causó importantes pérdidas a los comerciantes ingleses. El capitán del Primrose de Londres consiguió huir con su barco y llevó la noticia a las islas Británicas. El gobierno inglés respondió como era de esperar, embargando los bienes españoles en Inglaterra y se ordenó a Drake que organizara una expedición supuestamente para liberar a los barcos ingleses retenidos en los puertos de nuestro país. El 14 de septiembre, Drake se hizo a la mar con treinta buques, en su mayoría pertenecientes a mercaderes londinenses y 2.300 hombres, pero en realidad el objetivo del viaje era América y la flota española que regresaba de aquel continente.

Después de saquear la ría de Vigo, Drake se dirigió a las Canarias y a las islas de Cabo Verde, donde incendió Santiago y Porto Praya, para dirigirse después a la Dominica, apoderarse de Santo Domingo y llegar a Cartagena de Indias. Intentó interceptar la flota española que regresaba a Europa y al no conseguirlo se dirigió a Florida donde destruyó el fuerte de San Agustín. Económicamente, la expedición fue un éxito ya que entre los rescates exigidos para la liberación de Santo Domingo y Cartagena de Indias y los demás pillajes, el botín ascendió a más de medio

millón.

A pesar de todo, el comercio entre ambos países no llegó nunca a interrumpirse del todo. Con la accesión al trono del rey Jacobo Estuardo, la nueva amistad con España volvió a facilitar los intercambios mercantiles entre ambas naciones.

Unas relaciones comerciales tan antiguas y continuadas forzosamente tenían que popularizar nuestros productos en Inglaterra. Ello se hace evidente en la literatura inglesa en la que nuestras mercaderías tomaron carta de naturaleza. La obra de Beaumont y Fletcher no podía ser ajena a ello y así encontramos citas a nuestros vinos, a las espadas de Bilbao o de Toledo, al cordobán, a nuestras telas, etc., productos todos ellos que habían pasado a formar parte del vivir cotidiano del ciudadano inglés. Por ello no es de extrañar que los graves peligros que trajo consigo el final del siglo XVI, no fueran un obstáculo para que los mercaderes siguieran arriesgándose para hacer llegar sus mercancías a Inglaterra.

2. Relaciones políticas.

Las relaciones políticas anglo españolas fueron menos continuadas que el intercambio comercial entre ambas naciones. Podríamos considerar que empiezan en 1178, con la boda de Alfonso VIII de Castilla con Leonor de Inglaterra, hija de Enrique II Plantagenet y de Leonor de Aquitania. La novia recibió en dote la Aquitania, a cuyos derechos renunciaron expresamente sus hermanos, Enrique, Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra. Era una dote considerable, ya que la Aquitania era una de las regiones más ricas y cultas de Francia.

En esta misma época empezaron también los contactos de los ingleses con otro territorio peninsular: Cataluña. El motivo fue la plaza de Toulouse. Enrique II como señor de Aquitania ambicionaba la plaza de Toulouse, cuyos ocupantes habían conseguido resistírsele gracias al apoyo que les prestaba el rey de Francia.

Buscando un aliado, Enrique II se entrevistó con Ramón Berenguer IV conde de Barcelona en 1161. En esta entrevista ambos acordaron el matrimonio de Ricardo, hijo del rey inglés, con una de las hijas del rey de Aragón. El de Inglaterra estaba dispuesto a ceder la Guyena cuando los príncipes que a la sazón eran niños, crecieran y el matrimonio se consumase. A cambio de ello Ramón Berenguer se comprometía a ayudarle a tomar Toulouse. No obstante, la plaza, muy bien defendida, no llegó a caer en manos de Enrique de Inglaterra quien se vio obligado a retirarse.

En un segundo período de relaciones políticas con los reinos de Castilla y León, vemos la boda de Leonor, hija de Fernando III, habida de su matrimonio con Juana de Ponthieu, con Eduardo, hijo de Enrique II de Inglaterra. Su hermano Alfonso X, le cedió los derechos que tenía sobre la Gascuña. En 1254 se celebraron solemnemente las bodas en Burgos, donde parece ser que el monarca castellano armó caballero al príncipe inglés. Fue éste un matrimonio real feliz. Leonor acompañó al rey Eduardo en diversas campañas y en 1270 fue con él a la cruzada. El monarca recibió una herida en un brazo al pie de San Juan de Arce y consta que como los cirujanos tuvieran que agrandar la herida para sanearla, fueron tales los lamentos y el llanto de la reina que tuvieron que pedirle que se retirara pues su pena podía afectar la salud del rey. Leonor fue una reina piadosa y llena de virtudes pero fue también un tanto codiciosa. Fue ésta una de las causas de su impopularidad entre el pueblo de Inglaterra. En diversas ocasiones se relacionó con usureros judíos y la presión que ejercía sobre sus arrendatarios hizo que el arzobispo Peckham tuviera que llegar a interceder por ellos. Murió en Harby de unas fiebres después de haberle dado trece hijos al rey Eduardo. El desconsuelo del monarca fue tal que mandó erigir doce cruces monumentales que jalonaran el camino por donde había pasado el cortejo fúnebre de su esposa desde Nottinghamshire hasta Westminster.

A finales del siglo XVI, esta real pareja fue muy conocida entre el público que acudía al teatro. Tanto el Edward I de George Peele como el Friar Bacon and Friar Bungay de Greene (ca.1589)

eran protagonizados por el rey Eduardo I y la bondadosa reina Elionor de Castilla convertida en un ser malvado. Ambas alcanzaron un éxito considerable y a principios del siglo XVII vemos a la reina Elenor citada en una de las primeras comedias de Beaumont y Fletcher, The Knight of the Burning Pestle:

Why could not you be contented,
As well as others,
With...
Or the storie of Queen Elenor

(Prologue, l. 1-2 y 7)

Es curiosa esta popularidad de la reina Leonor de Castilla. Parece ser que la tragedia de Peele se basó en una balada preexistente "Queen Eleanor's Confession"⁹ a la que sigue en muchos aspectos. En la obra teatral y aprovechando el momento político de su estreno, entre 1590 y 1591, se establece un contraste entre la monarquía más llana de los ingleses y lo que ellos consideraban la "tiranía extranjera". El público debía imaginar lo que ocurriría si los españoles, o los católicos de cualquier tipo, llegaban a alcanzar el poder en Inglaterra. Al igual que en la balada, en la obra teatral, la reina Elionor es un ser orgulloso, convencido de que los caprichos de la realeza deben ser obedecidos ciegamente, se burla del rey Eduardo por su excesiva confianza en el pueblo llano y le insta a que les enseñe a llevar " a Spanish yoke"¹⁰. La actitud del rey es la que podía satisfacer al público londinense que acudía al teatro dos años después de la derrota de la Armada Invencible y tiene muy poco que ver con el personaje histórico del rey Eduardo I.

Años más tarde, al plantearse la cuestión del Imperio, durante el reinado de Alfonso X, fue un inglés, Ricardo de Cornualles, hermano de Enrique III, el elegido por los partidos alemanes en oposición a Alfonso X¹¹.

Nuevamente en el reino de Aragón, vemos concertarse la boda de Alfonso III con Leonor, hija de Eduardo I de Inglaterra. Con este motivo, en la querrela entre los infantes de la Cerda y Sancho IV, reiterado enemigo de Aragón, el monarca aragonés mostrase muy cauteloso en sus movimientos esperando el consenso de su futuro suegro. Sin embargo, el matrimonio con la princesa in-

glesa no llegó a consumarse, ya que Alfonso III murió cuando se estaban preparando las fiestas de los esponsales, a la edad de veintisiete años, en 1291.

Otro curioso episodio tuvo lugar durante los últimos años del reinado de Alfonso XI. Eduardo II de Inglaterra, como señor de vastas posesiones en Francia, deseaba apartar a Castilla de su alianza con el rey francés. Para ello, en 1343 envió a España a Enrique de Lancaster conde de Derby, y a Guillermo Montague, conde de Salisbury, quienes se presentaron en el real cristiano de Algeciras¹², solicitando poder entrar en la empresa del monarca español contra los moros. Ambos habían desempeñado misiones diplomáticas con anterioridad, y su verdadera misión era acercar al rey castellano a los fines ingleses. De la naciente amistad surgida de éste y de otros sucesos, se concertó la boda del infante don Pedro, futuro rey de Castilla, con la segunda hija del monarca inglés, Joan of Woodstock o Joan de la Tour¹³. Juan Hurtado de Mendoza fue enviado a Inglaterra para tratar la boda y conocer a la princesa. El éxito coronó la gestión y doña Juana desposó con el infante sin haberle visto nunca. En 1348, la princesa se trasladó a la Gascuña de donde debía pasar a España, pero murió de la peste negra antes de emprender el viaje a la península. Con su muerte Eduardo III perdía la alianza diplomática que tanto había ambicionado. En el Poema de Alfonso XI se hace una mención a esta boda de don Pedro y doña Juana "una infanta loçana"¹⁴.

Años más tarde, doña Constanza, hija de Pedro I y de doña María de Padilla, casó con John of Gaunt, duque de Lancaster, hijo del propio Eduardo III de Inglaterra. De este matrimonio nació Catalina de Lancaster, la que más tarde sería la esposa de Enrique III de Castilla. Por otra parte, otra hija de Pedro I, doña Isabel, casó con un hermano de John of Gaunt y por tanto, hijo también del rey de Inglaterra: Edmundo duque de York.

La figura de John of Gaunt aparece citada en una de las comedias de Beaumont y Fletcher, The Woman's Prize. La cita parece referirse a la escena de la muerte del duque de Lancaster en King Richard II de William Shakespeare (II,1)¹⁵:

...my Hood shall make a Hearse-cloth.
And I'll lie under it like Jone o'Gaunt,

(Acto III, vi, pag.37, l. 21-22)

Fue éste un período de gran actividad política hispano inglesa. De hecho, ya Pedro I en sus luchas contra los Trastámara, se había aliado a Navarra, al conde de Foix, al de Armagnac y al señor de Albret, y también con Inglaterra. En cambio sus oponentes se habían apoyado en Francia, país que aprovechó la oportunidad para mandar a Castilla las compañías Blancas, tropas mercenarias que después de la paz de Bretigny tenían escasa utilidad en Francia.

Pedro I conferenció con el príncipe de Gales, el "Príncipe Negro", en Burdeos y prometió diversas plazas de la costa norte a cambio de su apoyo. El Príncipe Negro vino pues a España en 1366, al frente de las tropas de su país, y en la batalla de Nájera, la vanguardia castellana fue mandada por el duque de Lancaster y el centro por el rey de Castilla y el príncipe de Gales. Pero Pedro I no pudo pagar las plazas que había prometido y el príncipe inglés se retiró, aunque uno de sus hermanos iba a causar problemas en España.

Posiblemente, de entre los episodios políticos que anteceden al período en que centramos el presente estudio y que ilustran las relaciones entre España e Inglaterra antes de empezar el siglo XVI, uno de los más curiosos e interesantes es el de las pretensiones de John of Gaunt al trono de Castilla. El príncipe y su esposa doña Constanza llegaron a establecer una corte en Londres en la que se hacían llamar reyes de Castilla y León.

Las hijas del rey castellano y de doña María de Padilla, que se habían educado en Bayona bajo la tutela de Eduardo III de Inglaterra, ostentaban la legitimidad frente a los Trastámara. John of Gaunt, conde de Lancaster, que contaba treinta y dos años y había enviudado, casó con la mayor de las hermanas y se las llevó a ambas a Inglaterra. Allí la menor se casó con otro hijo del monarca inglés, Edmond conde de Cambridge y más tarde duque de York. Doña Constanza y John of Gaunt tomaron el nombre de reyes de Castilla y León y aprestaron tropas contra Enrique

II de Trastámara. Sin embargo, el rey de Castilla supo anticipárseles aliándose con los franceses, a los que envió una escuadra para ayudarles en la recuperación de la plaza de la Rochella que por aquel entonces estaba todavía en poder de los ingleses. La escuadra inglesa fue ampliamente derrotada y su almirante Lord Pembroke y numerosos caballeros cayeron prisioneros. Incluso se consiguió un cuantioso botín en oro que era la paga que debía recibir el ejército inglés de la Gascuña.

Pero John of Gaunt no se descorazonó, se alió a los portugueses e intentó hacer valer sus derechos por todos los medios. Para ello anduvo en tratos con Pedro IV de Aragón, un hábil diplomático que intentaba aprovechar la crítica situación creada por la bastardía de los Trastámara, aliándose al pretendiente portugués Fernando I, al duque de Lancaster, e intentando unir en la alianza a los reyes de Granada y Fez.

La tregua de Brujas entre Inglaterra y Francia que también incluía al rey de Castilla, dió al traste con las esperanzas del de Lancaster. No obstante, al poco moría el rey inglés, y su sucesor, Ricardo II, buscó la alianza con Carlos el Malo de Navarra, pero, una nueva victoria del de Trastámara hizo que se firmara la paz de Santo Domingo de la Calzada que obligaba a Navarra a despedir a los mercenarios ingleses y gascones volviendo a quedar en mal lugar las perspectivas de John of Gaunt.

Sin embargo, el príncipe inglés todavía intentó una vez más el conseguir sus pretensiones. La muerte del rey de Portugal sin descendencia masculina, dejaba como legítimo heredero del trono portugués a Juan I de Castilla, casado con su hija Beatriz. Ello preocupó a los nobles portugueses que temieron la absorción de su reino por Castilla y apoyaron las pretensiones del llamado bastardo de Avis, más tarde Juan I de Portugal. Naturalmente, el duque de Lancaster no desperdició la ocasión y se alió al de Avis, llegando a tomar Santiago en 1385. Unos meses antes, en la famosa batalla de Aljubarrota, que enfrentó a los reyes Juan I de Castilla y Juan I de Portugal, y que acabó con la victoria del segundo, junto a las fuerzas portuguesas lucharon numerosos gascones e ingleses. Por fin, en 1387,

se firmó la paz de Trancoso por la que se acordaba el matrimonio del futuro Enrique III, que a la sazón era un niño, con la hija de John of Gaunt y doña Constanza, Catalina, nieta de Pedro I. Al ratificarse este tratado se decidió que los nuevos consortes llevarían el nombre de Príncipes de Asturias. Así terminó un largo y enojoso episodio que había ido complicándose con el paso del tiempo. Un año antes, en las cortes de Burgos, el monarca castellano había llegado a verse tan acosado que dirigiéndose a los reunidos, les había recordado las pretensiones del duque de Lancaster, el asesinato de Santo Tomás Becket, la facilidad de los ingleses para bordear el cisma y las relaciones del de Lancaster con los infieles granadinos; destacando la necesidad de no sujetar a Castilla a gente aventurera y extraña como eran los ingleses.

En la catedral de Palencia está todavía la puerta por la que entró la real pareja formada por los Príncipes de Asturias. Don Enrique contaba diez años y la princesa catorce.

La dinastía española tardó más de cien años en volver a entroncar con la inglesa. En 1501 Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, se casaba con Arturo de Inglaterra, y a la muerte de éste, ocurrida al poco tiempo, se volvía a casar con su hermano Enrique, el que después sería Enrique VIII. Con esta princesa, que iba a ser la causa involuntaria del cisma inglés, empezó un largo período de estrechas relaciones hispano inglesas que en lo que a su posible influencia sobre la obra de Beaumont y Fletcher se refiere, abarca casi ciento veinticinco años, desde 1501 hasta la muerte de John Fletcher en 1625.

Es una época que aparece jalonada de sucesos de primera magnitud: la boda de Enrique VIII con Catalina de Aragón; la del futuro Felipe II con la reina María Tudor; el largo y proceloso reinado de Isabel I de Inglaterra, con sus intrigas diplomáticas y sus guerras más o menos declaradas que culminaron con la abierta intervención de Inglaterra en los Países Bajos, el ataque a nuestros puertos americanos y la derrota de la Armada Invencible; la nueva amistad entre las dos naciones con la accesión al trono de Jacobo I Estuardo; y que acabó algo desabrida-

mente con las famosas y sutiles maniobras del conde de Gondomar y el fracaso de la proyectada boda del príncipe de Gales, el futuro Carlos I, con la infanta María, hija de Felipe III.

Todos estos sucesos, contemporáneos algunos y relativamente recientes en su mayoría cuando Francis Beaumont y John Fletcher empezaban a escribir su obra, tuvieron un peso específico considerable, que influyó de alguna manera en el concepto que de España y de los españoles tuvieron los ingleses del siglo XVII y que se vió reflejado en la obra de nuestros dramaturgos. En algunas ocasiones, los sucesos más lejanos tuvieron que sumar la influencia de algunas de las obras teatrales más en boga, como por ejemplo, la figura de la reina Catalina de Aragón y su imagen en Henry VIII, de Shakespeare, pero en general, el conocimiento de los hechos era casi directo y se había transmitido de una generación a otra, de padres a hijos, influido por la situación adversa o favorable del momento histórico vivido. Pero, no se trata solamente de un concepto relativamente teórico de las relaciones hispano inglesas, sino que a lo largo de las más de cincuenta tragedias, tragicomedias y comedias de Beaumont y Fletcher encontramos citas expresas a muchos de los sucesos históricos ocurridos en estos ciento veinticinco años y menciones a un buen número de los personajes que tomaron parte en ellos.

Los primeros cincuenta años, que en buena parte corresponden a los del reinado del emperador, fueron relativamente tranquilos. El repudio de Catalina de Aragón por parte de Enrique VIII, después de veinte años de matrimonio, no produjo grandes altercados políticos. En su discurso de abdicación, Carlos I afirmaba haber estado dos veces en Inglaterra. Una de estas ocasiones fue sin duda en 1522, cuando el monarca visitó en Londres a los reyes de Inglaterra Enrique y Catalina. Con ocasión de este viaje se firmó el tratado de Windsor, por el que Enrique VIII se comprometía a ayudar al emperador en sus guerras contra Francia. Al mismo tiempo se acordó que el emperador se casaría con María Tudor, aunque esta parte del tratado no llegó nunca a formalizarse. Debido al tratado de Windsor, Enrique VIII acudió

varias veces al continente en ayuda de Carlos I y contra Francisco I de Francia. En la campaña de 1544, el rey inglés sitió con sus tropas la plaza de Boulogne y después de un largo asedio consiguió rendirla. La estrecha relación entre ambos países se hace patente si tenemos en cuenta que el general del ejército inglés había sido don Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque. Por otra parte, después de la paz de Crespy, el emperador marchó a Bruselas para invernar y licenció gran parte de sus tropas, pero, muchos de los españoles, acostumbrados a la vida militar, prefirieron alistarse al servicio del rey de Inglaterra, quien les apreciaba por su valor, y a él sirvieron mientras duraron las guerras con Francia.

En las instrucciones que escribió el emperador para el mejor gobierno de su hijo, le recomendaba que cuidase mucho de "tener amistad con los ingleses" y que se guardasen los tratados hechos con el difunto rey, "porque esto importa a todos los reinos y señoríos que yo os dejaré, y será también para tener suspensos a los franceses, los cuales tienen muchas querellas con los dichos ingleses."

En 1554, Carlos I enviaba a su hijo a Inglaterra para celebrar sus bodas con la reina María. El monarca había planeado el matrimonio con fines políticos que se malograron por la esterilidad de la reina inglesa. Felipe, ya viudo, tenía veintisiete años, la reina María contaba treinta y ocho.

La comitiva y el séquito que acompañaban al príncipe español eran brillantísimos y se ajustaban poco a la austeridad pactada en los capítulos matrimoniales. La escuadra llevaba seis mil hombres a parte de la marinería, y el séquito se componía de tres mil personas.

La reina María les recibió con grandes agasajos, y dicen las crónicas que "Su alteza estuvo muy cortesano con la reina más de una hora, hablando él en español y ella en francés; así se entendían y amostróle la reina a decir buenas noches en inglés para que despidiese a los grandes del reino, de que recibieron grandísimo contentamiento."

Antes del día de la boda que se fijó para el 25 de julio, lle-

garon pliegos del emperador que contenían la cesión que Carlos I había decidido hacer en su hijo de todos los estados de Italia como dote de este casamiento. Después de la ceremonia civil, el canciller del reino proclamó a los cónyuges reyes de Inglaterra y de Francia, de Nápoles, Jerusalén y de Irlanda, príncipes de las Españas, archiduques de Austria, duques de Milán, de Borgoña, de Brabante, condes de Flandes y del Tirol, etc...

La cantidad de españoles que acompañaban al príncipe Felipe fueron motivo de múltiples roces con los ingleses, pero en general, Felipe mostrose tolerante, templó el rigor de la reina, obtuvo la libertad de muchos presos importantes, intercedió por la princesa Isabel y hasta hizo predicar públicamente en favor de la tolerancia. Al principio los ingleses desconfiaban de la sinceridad de sus actos, pero, con el tiempo consiguió irse captando su voluntad.

En 1555 murió doña Juana la Loca y Carlos I mandó llamar a su hijo quien acudió "acompañado de muchos caballeros españoles e ingleses".

Durante el tiempo en que duró el matrimonio, los ingleses intervinieron junto con los españoles en las empresas de Francia y consta por ejemplo, que durante la batalla de Gravelinas, cuando los condes de Egmont y Termes se hallaban en una situación indecisa, una flotilla inglesa compuesta por doce naves, al ruido de la artillería, acudió remontando el río y disparó contra el ala derecha de los franceses, ayudando así a la causa española. Sin embargo, Inglaterra no pudo evitar la pérdida de Calais que cayó en manos de los franceses el 7 de enero de 1558. El rey Felipe que se sentía obligado a defender la devolución de la plaza a los ingleses, ya que su entrada en la guerra había sido por ayudar a España, hizo lo posible por conseguir que les fuera restituida, pero, reinando ya Isabel I, se firmó la paz de Chateau-Cambrésis. En ella se hacía constar una cláusula de consolación sobre Calais por la que la plaza sería devuelta a los ingleses después de ocho años de ocupación francesa, o se pagaría una penalización de medio millón de coronas de no

hacerlo así. Pero era evidente que los franceses no iban a devolverla nunca de buen grado.

El 17 de noviembre de 1558 murió la reina María, quien desde la abdicación de Carlos I en 1556, había sido también reina de León, Castilla y Aragón.

Los primeros años del reinado de la reina Isabel fueron tranquilos. El embajador de España duque de Feria, que tenía una alianza con Francia, quería interesar a la reina en una boda con el duque de Saboya. Los franceses a su vez, deseaban una alianza con un príncipe francés. Isabel no se decantaba ni a favor de un país ni de otro, pero, cuando Enrique II de Francia cometió la indiscreción de permitir que su nuera, la reina de Escocia, tomara el título y las armas de Inglaterra, la reina inglesa se inclinó abiertamente del lado del monarca español.

Sin embargo, España era una potencia demasiado fuerte para no constituir una amenaza, y la aparente amistad de la reina Isabel se vio pronto empañada por una serie de hostilidades más o menos encubiertas. Los ingleses ayudaban a los rebeldes de los Países Bajos y daban patentes de corso para atacar a los navíos españoles, mientras Felipe II procuraba ayudar a los súbditos católicos de la reina inglesa y no podía evitar el contemplar con simpatía los planes de algunos para restablecer el catolicismo en Gran Bretaña, pero ambos trataban de evitar una ruptura. Las violaciones inglesas eran muchas, pero hasta la década de 1580 en la que la situación llegó al límite, cada una de ellas se consideraba como un accidente aislado sin querer darle mayor importancia. A pesar de ello en 1565 John Hawkins entró en Santo Domingo, luego en Río de la Hacha y en San Juan de Ulúa en 1568. Después del ataque a San Juan, apareció la flota española que había recibido refuerzos desde Veracruz y atacó las fortificaciones inglesas de la isla, hundiendo a uno de los barcos de Hawkins y apresando a otros tres. Uno de ellos el Jesús, era de Isabel I. Pero los corsarios consiguieron huir y a los españoles no les quedó más que el botín: cien mil libras y medio centenar de negros. En Inglaterra, la reina se indignó por el supuesto ataque español a unos barcos ingleses,

olvidando, o fingiendo ignorar que se dedicaban a un comercio prohibido por las leyes españolas. Mientras, John Hawkins y su hermano, un rico armador de Plymouth, gestionaban la compensación económica con el gobierno español.

Drake siguió atacando nuestros puertos americanos en años sucesivos (1570, 71 y 72). A la vuelta del último de estos viajes, que duró tres años, la reina Isabel le recibió con grandes honores, sin tener en cuenta que España, nación con la que oficialmente estaba en paz, iba a tomar tal acto como un agravio.

En las costas europeas también se presentaban problemas, en 1568, un navío y cuatro fragatas vizcaínas que llevaban una fuerte suma de dinero a Flandes para la paga del ejército, fueron apresadas y llevadas a las costas inglesas debido a un temporal. La reina Isabel tomó el dinero pretextando que los barcos eran genoveses y sin hacer ningún caso al enviado del capitán de la flotilla española. Por orden del rey, el duque de Alba hizo embargar todos los navíos y las mercancías de los súbditos ingleses en España y Flandes y aún llegaron a arrestar a los mismos mercaderes. Se cruzaron diversas embajadas y al fin la reina se avino a devolver aquella suma más adelante, ya que en aquel momento la necesitaba y aceptó pagar los intereses que correspondieran. Los españoles, viendo que el comercio estaba paralizado y que en los puertos de Inglaterra había más de ochenta buques entre los españoles y los de Flandes, se decidieron a contemporizar. El rey Felipe dio orden a su embajador don Bernardino de Mendoza para que tratara con la reina sobre las piraterías de Drake. No obstante, Isabel I se negó a recibirle si no acudía con carácter privado, por lo que el embajador, que no quería comprometerse a ser recibido por la reina como mero particular, se contentaba exponiendo sus quejas a los ministros, amenazando veladamente con los males que podía acarrear al país una invasión de los tercios españoles.

Por otra parte, el problema planteado en Portugal en 1578 con la muerte del joven rey don Sebastián en Alcazarquivir y los derechos sucesorios de Felipe II, no podían complacer a la reina Isabel, quien hizo lo posible por ayudar al aspirante a la

corona, don Antonio, prior de Crato. El reconocimiento del monarca español en las cortes de Thomar de 1581, dieron al traste con las esperanzas inglesas, aunque la soberana inglesa iba a ayudar todavía a don Antonio en la expedición que organizó el pretendiente para reconquistar Portugal desde el mar y expulsar a los españoles del país.

La situación fue haciéndose cada vez más insostenible hasta que entre 1583 y 1585 parecieron converger todos los problemas: las intrigas apoyadas principalmente por el duque de Guisa y el Papa para conseguir la conversión de Escocia e Inglaterra al catolicismo culminaron con el descubrimiento del complot, la prisión de Throckmorton y la expulsión del embajador español don Bernardino de Mendoza; el embargo de los bienes ingleses en puertos españoles desencadenó el catastrófico viaje de Drake a nuestras colonias americanas; y por último, el constante avance de Parma en los Países Bajos, y el vacío de poder debido a la muerte del de Orange, ocasionaron la abierta intervención de Inglaterra con la expedición mandada por Leicester quién aceptó el título de Gobernador y Capitán General de los sublevados. España que tenía sobrados motivos de queja por la constante agresión inglesa no pudo menos que responder planificando la invasión de Inglaterra y preparando una gran escuadra que debía transportar nuestras tropas y los tercios de Flandes para conquistar la isla.

Pero veamos estos acontecimientos uno por uno. En Escocia la nobleza católica descontenta de que el rey Jacobo hubiese adoptado la religión anglicana tramaba su vuelta al catolicismo y la invasión de Inglaterra con el mismo fin. El complot estaba apoyado por Lennox, el duque de Guisa y la nobleza católica y se decía apoyada también por el Papa y Felipe II. El papel del embajador español en la intriga no queda muy claro. Pero, la facción anglófila de los nobles escoceses, alertada de la situación, se apoderó del rey cuando iba de caza evitando así la acción de los católicos. Se hicieron nuevos planes, esta vez se pretendía invadir Inglaterra directamente. España debía proporcionar 5000 hombres de los tercios de Flandes y el duque de

Guisa iba a ser el comandante en jefe de la expedición. Pero Felipe II que no se había comprometido formalmente se retiró de las conversaciones en septiembre de 1583. Al poco tiempo se descubrieron las actividades de Francis Throckmorton que actuaba de intermediario entre el duque de Guisa y los católicos. A raíz de su encarcelamiento se descubrieron los términos del complot y en enero del 84 el embajador español Mendoza era expulsado de Inglaterra.

Entre tanto, el papel de España en los países Bajos estaba en alza. El duque de Parma conquistaba una plaza tras otra, el duque de Anjou al que tanto había apoyado la reina Isabel, moría en Château-Tierry y al poco Guillermo de Orange caía víctima del disparo de Balthazar Gerard, un católico fanático que se había dejado seducir por el precio puesto a la cabeza del de Orange. Los estados ofrecieron la soberanía a Enrique III de Francia, pero el de Valois no estaba dispuesto a correr el riesgo. Así las cosas, la reina Isabel se dispuso a actuar y ofreció su ayuda a los Holandeses y Zeelandeses a cambio de unas plazas de seguridad, Flushing, Brill y Enckhuisen. Se negoció cuál sería el papel de la reina inglesa que se negaba a aceptar la soberanía de los estados y quería sólo un protectorado. Finalmente en agosto de 1585 se firmó un tratado por el que la reina se comprometía a enviar un ejército que permanecería en los Países Bajos hasta el final de la guerra y se ofrecían en garantía Flushing, Brill y la fortaleza de Rammekens.

El conde de Leicester fue el encargado de dirigir el ejército, y en diciembre de aquel mismo año se hizo a la mar con seis mil soldados de a pie y mil caballos. La expedición se inició bajo brillantes auspicios, el ejército inglés era recibido en todas las poblaciones a los gritos de "¡Dios salve a la reina Isabel!", se encendieron hogueras, se quemaron fuegos de artificio, hubo desfiles y se celebraron banquetes. A pesar de las órdenes recibidas, Leicester aceptó muy pronto el título de Gobernador y Capitán General, con gran enfado de la reina. Por otra parte sus dispendios fueron cuantiosos y al poco tiempo el ejército se hallaba sumido en la miseria. La campaña fue un fra-

caso total a parte de algún triunfo aislado como la toma de Axel, la batalla de Zutphen o la entrada en Doesburg, pero en su conjunto la ayuda prestada a los Estados fue prácticamente nula. Antes de transcurrido un año Leicester volvía a Inglaterra. Poco más de medio año más tarde volvió a ser enviado a los Países Bajos con tropas de refresco para que preparase una paz justa con España, pero, la resistencia que le opusieron los holandeses y su ineptitud volvieron a convertir su misión en un fracaso.

El embargo de los buques ingleses que se hallaban en puertos españoles ordenado por Felipe II en mayo de 1585 y la consiguiente expedición de Francis Drake contra nuestros puertos americanos en Santo Domingo y en Cartagena de Indias y la destrucción del fuerte de San Agustín en la Florida, obligaron a España a tomar una decisión tajante. La expedición de Drake se había planeado como un negocio en el que tomaba parte la propia reina Isabel que iba a tener un tercio de los beneficios y aunque éstos no fueron muy grandes, la incursión causó muchos daños en las colonias y también en el comercio español.

En Inglaterra, la alegría causada por esta victoriosa incur-
sión de Drake por tierras americanas fue grande, posiblemente
desproporcionada al valor real de la misma, pero, los ingleses
que se habían sentido agobiados por el poderío español, consi-
deraron el éxito de la expedición de una manera casi simbólica.
España aparecía bajo una nueva luz, ya no era una nación inven-
cible, e Inglaterra había sido capaz de darle una lección. Los
españoles todopoderosos por fin habían sido abatidos. Esta sa-
tisfacción llena de orgullo patrio significó un cambio en la
manera de pensar de las gentes. La nueva actitud se vio refle-
jada en el teatro. En la comedia Dick of Devonshire podemos le-
er unos versos en los que además de ensalzar los triunfos de
Drake se hace patente la confianza de los ingleses en su pro-
pia fuerza:

Spain's anger never blew hot coals indeed
Till in Queen Elizabeth's reign then (may I call
him so)
That glory of his country and Spain's terror.

Drake, of eternal memory, harried the Indies.

.....

Nombre de Dios, Cartagena, Hispaniola,
With Cuba and the rest of those fair sisters,
The mermaids of the seas, whose golden strings
Gave him sweetest music, when they by Drake
And his brave ginges were ravished; when these red

apples
Were gathered and brought hither to be pared,
Then the Castilian lyon began to roar.

.....

When on ships

Carrying such fire-drakes in them that huge
Spanish galleasses, galleons, hulks and carracks,
Being great with gold, in labor with some fright,
Were all delivered of fine red-cheeked children
At Plymouth, Portsmouth and other English havens,
And only by man-midwives: had not Spain reason
To cry out, Oh diables Ingleses!

16

Ante tales sucesos Felipe II dió las órdenes necesarias para que se preparase una flota destinada a recoger los tercios de Alejandro Farnesio en Flandes y con ellos invadir Inglaterra. Entre tanto Drake atacaba Cádiz, echando a pique e incendiando algunos barcos que se hallaban en el puerto. Su intención no era otra que la de dificultar la reunión de los barcos españoles. Con este mismo fin se apoderó de Sagres, en el cabo San Vicente, desde donde impedía la navegación de cabotaje, causando graves problemas de avituallamiento a la flota. No obstante, temiendo un ataque español y con las gentes amotinadas, tuvo que retirarse.

La escuadra española que todos llamaban ya la Invencible, se componía de 130 buques e iba tripulada por ocho mil marinos, dos mil remeros que transportaban casi veinte mil soldados, a los que iban a sumarse los tercios de Flandes y su general Alejandro Farnesio.

Al principio, el mando de la Invencible se había encomendado a don Alvaro de Bazán marqués de Santa Cruz, pero al fallecer éste, Felipe II nombró al duque de Medina-Sidonia. Probablemente la intención del rey al nombrar al joven duque fue evitar problemas al de Farnesio que debía sustentar el mando único, pero el nuevo almirante, joven y sin experiencia, no consiguió

llevar la flota a su destino.

Entre tanto, la reina Isabel confiaba el mando de la escuadra inglesa a Lord Howard of Effingham al que más tarde se unió Drake. Lord Henry Seymour, Sir William Winter y Sir Henry Palmer, debían vigilar el canal y los movimientos del de Farnesio.

El 19 de julio de 1588, la escuadra fue avistada a la altura del cabo Lizard y Howard le hizo frente con 70 barcos. Los navíos ingleses estaban artillados de manera que aventajaban a los españoles, eran más modernos y más veloces, por lo que Effingham pudo mantener las distancias y evitar el abordaje de los españoles, lo que le dio la victoria. Hubo otros combates el 23 y el 25 de julio, pero al fin la escuadra española tuvo que refugiarse en Calais. Desde allí el duque de Medina Sidonia pidió a Alejandro Farnesio que se embarcara; pero aquel se negó alegando que la escuadra debía primero limpiar el canal de las naves de Guillermo de Nassau y de los barcos de Howard y de Seymour. Estos últimos atacaron a los españoles dentro mismo del puerto de Calais, su temible artillería y el envío de ocho brulotes para incendiar las naves obligó a que salieran de puerto. Delante de Gravelinas se dio una batalla en la que ingleses y españoles rivalizaron en heroismos, pero la artillería española resultó impotente. La armada sufrió grandes pérdidas. Se ordenó que se refugiara en el mar del Norte, pero los barcos que habían conseguido salvarse habían quedado tan deteriorados y la pérdida en hombres fue tan grande que no fue posible recuperarse y contraatacar. Al volver a España por el norte de Inglaterra, las tempestades destruyeron los pocos navíos que quedaban.

Para los ingleses el haber podido vencer a su mayor enemigo fue un triunfo que se recordó durante muchos años. España ya no era la nación todopoderosa y el valor de los ingleses no había muerto.

Isabel de Inglaterra que hasta aquí se había distinguido por su prudencia al no querer emprender ninguna ofensiva abierta contra España, a partir de este momento, empieza a colaborar

en un plan para desembarcar en Portugal y ayudar a la instauración del prior de Crato en detrimento de la legitimidad de Felipe II. El prior había hecho tales promesas a la reina inglesa que de haber salido vencedores, Portugal hubiese pasado a ser una mera colonia inglesa. Las tropas salieron de Plymouth en abril de 1589 y al acercarse a Lisboa, sufrieron tal descalabro al enfrentarse con las fuerzas del gobernador de la plaza, el cardenal infante don Alberto de Austria, que tuvieron que regresar a Inglaterra en un estado lamentable. Drake, que había ayudado al proyecto con sus naves, sufrió un considerable descrédito y cayó en desgracia.

En los años siguientes los saqueos y piraterías de los corsarios ingleses no tuvieron el éxito a que estaban acostumbrados. En 1590 Frobisher y Hawkins regresaron de sus expediciones sin botín, y un año más tarde, la escuadra del almirante Howard que esperaba a la flota de Indias cerca de las Azores, fue atacado por una poderosa armada española que obligó al almirante inglés a retirarse. Al año siguiente, la flota de Indias volvió a burlar el acoso de los ingleses y la expedición que planeó Drake en el 94, al volver al favor de la reina, no obtuvo tampoco el éxito deseado. El ataque de Drake a las Canarias puso sobre aviso a los españoles y si bien saqueó Nombre de Dios, no halló allí el botín que apetecía ya que se había puesto a salvo. Drake murió en América víctima de la enfermedad y desolado por sus fracasos finales.

La reina Isabel iba todavía a emprender dos últimas acciones en contra de España. En primer lugar y cediendo a las presiones de su favorito el conde de Essex, convencido probablemente por los consejos del huido secretario de Felipe II Antonio Pérez, se intentó un ataque directo. El 1 de junio de 1596, la escuadra inglesa salió en dirección a Cádiz, al mando iban Howard y Raleigh. Essex ostentaba el cargo de general de las tropas de desembarco. El defensor de la plaza volvía a ser el duque de Medina Sidonia, quien tampoco supo defender Cádiz. Las fuerzas inglesas eran sin duda considerables: once barcos ingleses excelentes, dieciocho naves holandesas y setenta transpor-

tes que llevaban siete mil soldados. El objetivo de la expedición era destruir la flota española en Cádiz o en cualquier otro puerto y destruir también los almacenes y polvorines de la armada enemiga, al mismo tiempo que conseguir cualquier botín valioso que pudiesen encontrar. Pero, a pesar de conseguir la toma de Cádiz, no se obtuvo otra ventaja y los ingleses acabaron por incendiar la ciudad y marcharse sin haberse podido apoderar de los barcos de guerra ni de los que se hallaban en el puerto cargados de mercancías para llevar a las Indias pues los españoles habían tenido tiempo de incendiarlos.

En La Española Inglesa, una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, curiosamente una de las que no utilizó Fletcher como inspiración para sus comedias, Cervantes nos habla de este ataque de los ingleses a Cádiz:

"Entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cadiz, Clotaldo, vn cauallero ingles, capitan de vna esquadra de nauios, lleuó a Londres a vna niña...y eso contra la voluntad y sabiduria del conde de Leste, que con gran diligencia hizo buscar a la niña para boluersela a sus padres...Mando el conde echar bando por toda su armada..." 17

Es evidente por el trato dado a Leste que la amistad anglo española estaba en auge en el momento en que Cervantes escribía la novela. Por otra parte se evidencia el saqueo de la población:

"(Leste) se contentaba con haciendas y dexaba libres las personas...ya que quedauan pobres"

Al botín conseguido por los ingleses se le calculó un valor de veinte millones de ducados.

Lope de Vega también se hizo eco de la acción inglesa en un soneto A la venida del inglés a Cádiz: "Atreviose el inglés, de engaño armado / Porque el león de España vio en el nido..."¹⁸

En 1599 se llevó a cabo un segundo ataque. Llegaron noticias a España de que la reina aprestaba tropas para ayudar a los rebeldes de Irlanda, se sospechó que fuera un pretexto para disimular un ataque contra nuestro país, como resultó ser en realidad. Seis mil soldados ingleses desembarcaron en Canarias y se

apoderaron de Las Palmas. Los ingleses querían un rescate por la ciudad y trataron de conseguir un tributo anual, sin embargo acabaron por retirarse sin haber conseguido ninguna ventaja.

Para responder adecuadamente a la agresión de los ingleses España preparó un golpe sobre Irlanda en ayuda de los católicos irlandeses sublevados contra Isabel I. La expedición fue un fracaso, parte de las tropas españolas quedaron bloqueadas en el puerto de Kinsale y acabaron por aceptar la capitulación que les ofrecían los ingleses.

Esta fue la última guerra marítima entre Isabel I y España, Felipe II había muerto en 1598 y la reina murió en 1603¹⁹. En aquel mismo año Shakespeare estaba escribiendo *Romeo y Julieta* y Francis Beaumont y John Fletcher que contaban respectivamente diecinueve y veinticuatro años, se preparaban para emprender su carrera dramática.

A partir de 1604, con el advenimiento al trono inglés de Jacobo I Estuardo, las relaciones entre España e Inglaterra volvieron a estrecharse. Ya en 1603, el conde de Villamediana había llegado a Inglaterra para tratar la paz entre los dos países, paz que firmó en Londres el condestable de Castilla don Juan Fernández de Velasco duque de Frías²⁰, el 18 de agosto del año siguiente. Este viaje y el que realizó a España el conde de Nottingham en 1605, son el principio de una nueva era en las relaciones entre los dos países. Jacobo I cuyo lema era beati pacifici, prefería una paz costosa a una guerra, por fácil que pareciera, y siguiendo estos principios, envió a Valladolid una embajada que saludara a Felipe III y ratificara el tratado de paz firmado en Londres. Nottingham llegó acompañado de un séquito de quinientas personas y en conjunto, la embajada se distinguió por el boato y la pompa de que hicieron derroche tanto los españoles como los ingleses.

Pero veamos primero lo sucedido en el viaje del condestable de Castilla a Londres. Las relaciones que unieron a Jacobo VI de Escocia y a Felipe II durante los últimos años del reinado de Isabel, hacían presagiar el éxito de la empresa. El conde de Villamediana había estado ya en Londres y había sido excelente-

mente acogido en la corte inglesa, pero carecía de instrucciones y poder bastante para firmar la paz y mucho menos para tratar la boda del príncipe de Gales, Enrique Federico, con la infanta Ana Mauricia hija de Felipe III, proyecto que el rey Jacobo tenía en gran estima para el futuro engrandecimiento de sus estados, por ello tuvo que elegirse un nuevo embajador dotado de amplios poderes, cargo que recayó como hemos dicho en el condestable de Castilla, don Juan Fernández de Velasco duque de Frías. Se señalaron al condestable cincuenta mil ducados para el viaje de ida, cuarenta mil para el de vuelta y cuatro mil más para cada mes que durase la embajada. Emprendido el viaje, los achaques detuvieron al condestable en Flandes, por lo que tuvo que delegar sus poderes en el conde de Villamediana quien inició las nuevas conversaciones en Londres. La liberalidad con la que el condestable dispuso de la signación real concedida para su embajada, haciendo cuantiosos donativos a los personajes más notables de la corte, y el espíritu de concordia y conciliación que imperaron en las reuniones, hicieron prosperar las negociaciones con rapidez. Pero, siendo necesaria la firma del condestable que se hallaba todavía en Flandes, el rey Jacobo puso a su disposición para su traslado a Inglaterra, varios galeones al mando del almirante del estrecho Sir Robert Maunsell. El condestable fue recibido en Dover por el conde de Villamediana y el introductor de embajadores del rey Sir Leis Leŵkenor, enviado allí para recibirle. El 20 de agosto, después de haber descansado en Canterbury, Sittingbourne y Gravesend, el embajador y su séquito embarcaron en catorce falúas cubiertas que a remo y a vela les llevaron a Londres donde se alojaron en el palacio de Somerset, lugar en que venían celebrándose las juntas para el tratado de paz. Días después se firmó éste y al día siguiente tuvo lugar la ceremonia de juramento y ratificación por parte del rey Jacobo, quien con este motivo obsequió al condestable con un gran banquete seguido de un sarao en el que danzaron con gran habilidad la reina y el príncipe. Luego, desde las ventanas de palacio, vieron pelear los osos del rey con lebreles y un toro que luchó así mismo con los perros, acabándose la fiesta con u-

nos volteadores que danzaron sobre la cuerda floja e hicieron piruetas a caballo. No parece cierta la afirmación de J.O. Halliwell-Philipps de que Shakespeare y su compañía habían sido puestos a disposición de la Somerset House, ya que parece que la crónica, cuando menos, les citaría al igual que habla de los volteadores. El diez de septiembre el condestable se embarcaba en Dover. Los gastos que ocasionó esta embajada a la corte inglesa fueron más de trescientas libras diarias, así lo escribió Lord Cecil y consta en los Memorials of Affairs of State de Winwood.

Ratificada y jurada la paz por el rey Jacobo, era preciso que Felipe III hiciera lo propio por lo que se decidió enviar a España una embajada al frente de la cual iría el lord Almirante de Inglaterra Sir Charles Howard. El mismo que había tomado Cádiz y jefe de las fuerzas inglesas que habían combatido contra la Armada Invencible, hechos que le habían valido el título de conde de Nottingham, lo que debía ser poco grato para España. No obstante, la intención de Jacobo I era demostrar que el que había sido el peor enemigo de España se convertía en mensajero de paz.²¹

Fue grande el lujo despendido por el almirante y su séquito en la expedición. Un tal Stone fue azotado en Bridewell por aludir a la embajada diciendo que "iban sesenta tontos a España sin contar con el almirante y sus dos hijos"²², lo que sin duda es un síntoma de la popularidad de la expedición. El número total de personas que salieron de Inglaterra pasaba de los seiscientos cincuenta. Entre los muchos nobles que fueron a Valladolid se hallaba también Sir Charles Cornwallis que iba a quedar en España como embajador.

La llegada de la embajada inglesa coincidió con el nacimiento del príncipe Felipe ocurrido en Valladolid el 8 de abril de 1605. Esta coincidencia contribuyó a aumentar el fasto y el esplendor del recibimiento. El almirante que había desembarcado en La Coruña, llegó a Valladolid el 26 de mayo. Salieron a recibirle los grandes de la corte. En la Puerta del Campo le esperaba el Almirante de Castilla. Cuando llegaba la brillan-

te comitiva empezó a llover con tal abundancia que el condestable hubo de invitar al almirante inglés y a su acompañamiento a subir a las carrozas que iban tras el cortejo, pero éste declinó el ofrecimiento, antes bien, quiso saludar a los que habían acudido a recibirle. El almirante, según descripción de Herrera, "traía sombrero con plumas y cintillo de diamantes, herreruelo de grana con pasamanería de oro, casaca y calzas anaranjadas y colete de ámbar. Es hombre de gran cuerpo, bien proporcionado, cano, que mostraba más de sesenta años, rostro grave y que con él su persona representaba autoridad y grandeza."

Howard se hospedó en la casa del conde de Salinas. A la tarde siguiente que era víspera de Pentecostés, Howard y sus caballeros fueron recibidos por el rey y después por la reina doña Margarita, a la que en nombre de la reina inglesa ofrecieron una joya en forma de águila con las alas extendidas, cuajada de piedras y con perlas pendientes de las alas.²³

La ceremonia del juramento de las paces, razón principal del viaje de la embajada inglesa, se realizó solemnemente el 9 de junio, día del Corpus. Entre la audiencia de la víspera de Pentecostés y la marcha del almirante, pasaron tres semanas en las que la embajada inglesa tuvo ocasión de presenciar y asistir a numerosos festejos: diversas procesiones, entre ellas la del Corpus; el bautizo del príncipe, al que Howard y sus acompañantes asistieron desde las ventanas del conde de Benavente. A las reverencias de los ingleses contestaba el rey descubriéndose. También tuvieron ocasión de contemplar la salida de la reina a misa de Nuestra Señora de San Lorenzo, en una rica carroza de oro y brocado, con la infanta, vestidas ambas de blanco, y el rey, también de blanco, a caballo, acompañándolas al estribo, y detrás, la condesa de Altamira como aya, en una litera descubierta, con el príncipe en su regazo, y a su lado, a caballo, el duque de Lerma. Hubo así mismo una fiesta de toros y juego de cañas; una revista de caballería y una gran fiesta que puso fin a los festejos de la Corte. El rey señalaba a los que "habían de salir a danzar; entre ellos

los dos sobrinos del almirante inglés. De éstos, uno danzó a cuerpo y otro con la capa caída".²⁴

A parte de estos festejos reales, los duques de Lerma y el condestable de Castilla ofrecieron grandes banquetes que rivalizaron en su esplendor. Nuestra literatura refleja algunos de estos festejos y así Cervantes que los presencié incluye un poema en La Gitanilla²⁵ que empieza así:

Salió a missa de parida
la mayor reyna de Europa,
en el valor y en el nombre
rica y admirable joya.

Con el almirante partió para Inglaterra don Pedro de Zúñiga que iba a sustituir al embajador conde de Villamediana.

Parece ser que en las fiestas de San Juan, en la Ventosilla, se hizo una representación parodiando los pasados festejos. En ella, un criado capón, llamado Sevillano, representó al almirante inglés, un truhán, Alcacerico, a la reina, y un cochero al cardenal de Toledo. Parece que la burla complació a sus majestades.²⁶

Góngora en uno de sus sonetos criticó los gastos y derroches que hizo la corte en estas celebraciones, en él se alude también a la presencia de la embajada inglesa²⁷. El soneto que lleva el encabezamiento: A las fiestas del nacimiento del príncipe Don Felipe Domingo Víctor, y a los obsequios hechos al embajador de Inglaterra, dice así:

Parió la Reina; el Luterano vino
con seiscientos herejes y herejías;
gastamos un millón en quince días
en darles joyas, hospedaje y vino.
Hicimos un alarde o desatino,
y unas fiestas que fueron tropelías,
al ánglico legado y a sus espías
del que juró la paz sobre Calvino.
Bautizamos al niño Dominico,
que nació para serlo en las Españas;
hicimos un sarao de encantamento:
quedamos pobres, fue Lutero rico
mandáronse escribir estas hazañas
a don Quijote, a Sancho y a su jumento.

Hemos querido describir con cierto detalle el protocolo de

los viajes y de las fiestas celebradas con motivo de estas embajadas por habernos parecido especialmente anecdóticas y dado que sus protagonistas, o personajes muy semejantes constituyeron buena parte del público que asistió años más tarde a las representaciones de los teatros privados y particularmente a la representación de las obras de Francis Beaumont y John Fletcher.

Esta visita de la embajada inglesa a la corte de Felipe III, fue el principio de una nueva época en las relaciones entre Inglaterra y España, una etapa de paz y buena voluntad que alcanzó todo el reinado de Felipe III y parte del de Felipe IV, en el que a pesar de que dichas relaciones se enfriaron no por ello volvieron a los extremos del período anterior.

La figura del conde de Gondomar se destaca en esta época como eje de una red de intrigas diplomáticas que culminaron con la pretendida boda del príncipe Carlos de Inglaterra con la infanta María hija de Felipe III.

Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, estaba dotado de gran habilidad diplomática y supo captarse el favor del rey Jacobo. No obstante, los ingleses le llamaban "el Maquiavelo español" y en general desconfiaban de su persona. El embajador español llegó a Londres en 1613 y como su salud se resentía del clima inglés, pidió al rey que le relevara de su puesto en 1617, pero, Felipe III que creía que su actuación era excelente, le denegó el permiso para regresar a España, si bien le concedió la encomienda de la Orden de Calatrava y el título de conde de Gondomar. El conde acató la orden real y aunque era de opinión contraria a ello, se avino a pagar pensiones a algunos personajes de la corte inglesa para que fueran favorables a España. Como hemos dicho, con el rey mantuvo muy pronto excelentes relaciones y el favorito duque de Buckingham, que era hombre ambicioso y de gran codicia, no fue difícil de convencer. No obstante, los problemas de la deseada boda real fueron muchos.

Felipe III no tenía gran interés en ella como no fuera la conversión del príncipe inglés al catolicismo, en lo que hizo

gran hincapié. En cambio, la reina Ana, esposa de Jacobo I, que sentía grandes simpatías por los católicos y de quien se decía que asistía a misa en palacio antes de acudir a las ceremonias protestantes, ambicionaba las bodas de sus hijos con infantas españolas. Al principio se pensó que la infanta doña Ana de Austria, entonces heredera del trono, podía casarse con el heredero de la corona británica en detrimento de la princesa Isabel de Borbón que había sido ofrecida por Enrique II. Al acordarse el matrimonio de la infanta Ana con el rey Luis XIII, la posición del embajador español (por aquel entonces era don Alonso de Velasco) fue bastante embarazosa. No obstante, éste ofreció a cambio a la infanta doña María, que entonces tenía sólo cinco años, cuando el príncipe de Gales tenía ya diecisiete. La muerte del joven príncipe puso fin a tan desairada situación.

El pueblo inglés no veía con buenos ojos la amistad hispano inglesa, y los embajadores de las demás potencias estaban sumamente quejosos del favoritismo hacia los españoles. De esta manera se originaron numerosos incidentes diplomáticos, especialmente en las fiestas cortesanas y en las representaciones teatrales que se daban en la corte con este motivo. La historia de las representaciones cortesanas es curiosa en este sentido.

Ya en 1605, al representarse The Mask of Blackness de Ben Jonson en la que tomó parte la propia reina Ana, y a la que asistieron los embajadores de España y de Venecia sentados junto al rey, Monsieur Beaumont se enfureció tanto que dijo que toda la corte era española "the whole court is Spanish"²⁸. Las rencillas ocasionadas por la preferencia dada a uno u otro embajador, generalmente el español por parte de la reina Ana, fueron causa de quejas y apresuradas notas a los gobiernos de los distintos países europeos, principalmente de Francia, Venecia u Holanda. Cuando en otra representación dada tres años más tarde, el embajador francés La Broderie protestaba al rey Jacobo por la preferencia dada a España anteriormente, se atrevió a insinuar que la reina Ana "was so openly Spanish in

her tendencies..."

En 1609, al irse a representar The Mask of Queens, que se quería poner en escena en enero, Chamberlain escribió a Carleton: "the mask at court is put off till Candelmass, as it is thought the Spaniard may be gone, for the French ambassador has been so long and so much neglected, that it is doubted more would not be well endured"²⁹. Sin embargo, la influencia española era lo bastante fuerte como para conseguir que se desairara al embajador de Venecia en favor del de Flandes.

En 1611 se representó Oberon the Faery Prince, en principio debía asistir a la representación un embajador francés extraordinario, el mariscal de Laverdin, pero no pudo llegar a tiempo. Se invitó a los embajadores de España y de Venecia y consta en las crónicas que el embajador de Holanda a pesar de haber sido invitado "professed illness, to avoid complications with the Spaniard".

Dos años más tarde, la situación diplomática en Londres parecía complicada. Al representarse The Lord's Mask de Thomas Campion, para la que Inigo Jones había diseñado singulares artificios, consta que el embajador español "was or would be sick", el embajador del archiduque que había sido invitado se excusó torpemente y parece que incluso los que asistieron al acto tuvieron quejas, "every one had some punctilio of disgust."

En cambio en 1615 cuando se puso en escena Mercury Vindicated el embajador español no quiso aparecer en público junto al de Holanda, aunque su antecesor sí lo había hecho. A última hora no asistió ninguno de los dos, siendo los únicos espectadores los enviados de Toscana y Venecia. Parece que ni se contempló la posibilidad de que asistiera el embajador francés.

Ya avanzado el reinado de Jacobo I, el conde de Gondomar, odiado por el pueblo que veía en él la imagen de la duplicidad que se atribuía a los católicos, consiguió ganarse el favor del monarca y se transformó en un poderoso personaje dentro de la corte inglesa. Sir Walter Raleigh fue sacrificado a esta nueva amistad y bajo su influencia, el nuevo matrimonio real proyectado entre el príncipe Carlos y la infanta María, se tra-

dujo en un viaje a España del joven príncipe acompañado de su favorito el duque de Buckingham. El matrimonio con la princesa española, en Londres, fue muy impopular desde el principio, y las dilaciones, subterfugios y pretextos que se interpusieron, así como las exageradas exigencias de los españoles, no hicieron más que complicar las cosas; hasta tal extremo, que poco antes de su muerte el rey Jacobo había abandonado ya la idea.

Thomas Middleton aprovechó la ocasión para escribir la más popular de sus comedias, que fue causa de incidentes diplomáticos y que terminó siendo prohibida. The Game at Chess es una sátira audaz y muy dura contra España, carece de calidad literaria pero despertó un apasionado interés entre los espectadores hasta que las protestas del embajador español hicieron cancelar las representaciones. La obra se estrenó en agosto de 1624 y se representó durante nueve días consecutivos, lo que en aquel momento era un record considerable pues las comedias que eran un éxito solían representarse poco más de dos o tres noches. Indudablemente los méritos de la obra radicaban en ser escandalosa, pues no era más que un panfleto anti español y en contra de los católicos que explotaba los sentimientos contrarios a nuestro país que habían llegado a su punto álgido en el otoño anterior con el regreso de España del príncipe Carlos sin novia. La obra era en parte una alegoría de los sucesos que habían ocurrido hacía poco y también, como hemos dicho, un duro ataque a los católicos y en especial contra los jesuitas.

El escenario representaba un tablero de ajedrez y los actores eran las figuras del juego, blancas o negras. El rey blanco representaba al rey Jacobo y los caballeros blancos al príncipe Carlos y al duque de Buckingham; el alfil del mismo color era el arzobispo Abbot, mientras que la reina, habiendo muerto la reina Ana, probablemente sería una representación de la Iglesia de Inglaterra, el peón de la reina era el conde de Middlessex. En el campo negro el rey era Felipe III, uno de los caballeros negros, sin duda, Olivares, el alfil negro

el general de los jesuitas y la reina negra probablemente representaba a la Iglesia Romana. No podía faltar el conde de Gondomar que era el segundo caballero negro, en cuanto al segundo alfil era el obispo de Spalatro llevado al bando católico por Gondomar. El argumento de la obra no es alegórico pero se nutrió de la literatura anti católica y de los panfletos que circulaban en aquellos momentos.

A poco de estrenar la obra, don Carlos Coloma escribía al conde duque de Olivares: "los actores que aquí llaman the King's men han representado y están representando todavía en Londres, una comedia que viene a ver tanta gente que había más de tres mil personas el día que el auditorio fue menor. Eran tantas las risas y el alboroto y los aplausos que de haber estado a varias millas de distancia no habría podido dejar de darme cuenta...El tema de la obra es una partida de ajedrez, con casillas blancas y negras, los reyes y las otras piezas son representadas por los actores, y el rey de las negras fácilmente se ha tomado por nuestro señor el Rey debido a su juventud, vestidos y otros detalles." Explicaba también como en el último acto la figura que representaba al príncipe de Gales daba una paliza al conde de Gondomar y le enviaba al infierno junto al rey negro y a su reina, y continuaba: "todas estas gentes salían del teatro tan inflamados contra España que como me dijeron unos pocos católicos que habían acudido a ver la obra en secreto, mi persona correría peligro en las calles; otros me han aconsejado que me quedara en casa con una buena guardia."

La obra era un libelo y la mayoría de los comentarios y alusiones no tenían más categoría, sin embargo, originó varios comentarios o alusiones en obras posteriores. Ben Jonson en su Staple of News alude a la muerte del arzobispo de Spalatro y añade:

Lic. What newes of Gundomar?
Tho. A second Fistula,
Or an excoriation (at least)
For putting the poore English-play, was writ
of him.

To such a sordid vse, as (is said) he did,
Of cleaning his posterior's
(III, 11)

A fin de que los lectores no perdieran el sentido de la alusión, para la edición del año 1631, el propio Jonson añadió una nota marginal: "Gundomar's vse of the Game at Chesse, or Play so called".

El hijo de Heminges, el gran actor de los King's men, al escribir su Elegy on Randolph's Finger³⁰, en 1632, decía que los puritanos temían a Jonson pero:

But Middleton they seemed much to Adore
for learned Exercise gaynst Gundomore

Y el mismo Fletcher, en el prólogo de Rule a Wife and Have a Wife, estrenada al poco tiempo de las representaciones del Game at Chess, se hace eco de los problemas que la obra había ocasionado a los King's men:

...Nor to remembrance our late errors call,
Because this day w'are Spaniards all again,
The story of our Play, and our Scene Spain:
The errors too, do not for this cause hate,
Now we present their wit and not their state.

Sir John Digby como embajador inglés en España, fue el encargado de llevar en nuestro país las complicadas negociaciones que en 1623 parecía que iban a acabar con la boda del príncipe Carlos y la infanta española. En el mes de febrero de aquel año, este suceso llevó a Madrid a doscientos caballeros ingleses que acompañaron a su príncipe en lo que en los libros ingleses se califica de "extravagant and romantic episode". Entre los nobles que acompañaban al príncipe se hallaba Kenneth Digby, sobrino del embajador y Endimion Porter, descendiente de una familia española y que se había educado en España. Ambos pudieron introducirle en las costumbres de la corte con buen conocimiento de causa. No obstante, al cabo de unos meses, la euforia del viaje había desaparecido y el príncipe volvía a Londres sin que su viaje hubiese cristalizado en un acuerdo positivo. Se había entrevistado con la infanta en varias ocasiones, aunque nunca a solas, y en un momento dado, los ingleses habían dado el ma-

rimonio por hecho. La princesa empezó a aprender inglés y James Howell escribía: "the Lady Infanta studieth English apace. ...Our Ambassador, my Lord of Bristol and Sir Walter Ashton will not stand now cover'd before her when they have an Audience, because they hold her to be their Princess"³². Sin embargo, el príncipe regresaba a Inglaterra, desairado, antes de terminar el año. Al poco tiempo, ya siendo rey, se casaba con la princesa Henrietta Maria de Francia. Las relaciones diplomáticas con España se habían enfriado considerablemente.

En nuestra literatura hay diversas referencias a este proyecto matrimonial. Lope de Vega escribió varios poemas al respecto, uno de ellos el lírico:

Carlos Estuardo soy
Que siendo Amor mi guía
Al cielo de España voy
Por ver a mi estrella María

o refiriéndose a la oposición del Papa (O quanto como padre... Máximo Urbano hiziste), Góngora escribió también un bellísimo soneto³³, al igual que Solís (Príamo joven de la Gran Bretaña...) o Alarcón quien publicó un Elogio descriptivo...

En España, pues, las relaciones entre nuestro país e Inglaterra se reflejaban constantemente en la literatura, al igual que ocurría en el país vecino con mucha mayor intensidad ya que no debemos olvidar que los problemas políticos de nuestro país eran vastísimos y que en cambio España y sus diversas reacciones políticas eran el eje sobre el que giraba la política de la Europa occidental en la segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII. Por ello la influencia de lo español encuentra un eco mucho mayor dentro de la literatura británica.

3. Relaciones culturales.

Las relaciones culturales entre España e Inglaterra empezaron también en la baja Edad Media con la entrada en la península Ibérica de las gestas de la matière de Bretagne. En

este período la influencia española sobre la cultura inglesa no ha empezado todavía, Inglaterra sigue la cultura que florece en sus posesiones de Francia, sobre todo en Aquitania. Muchos de los poetas franceses de la época eran súbditos del rey inglés y la propia María de Francia escribía bajo el patrocinio de los reyes británicos.

El matrimonio de Alfonso VIII con Leonor Plantagenet, hija de Leonor de Aquitania fue decisivo para la entrada en nuestro país de las corrientes literarias bretonas. La princesa tuvo que traer consigo un cortejo que indudablemente debía saber apreciar la literatura y la poesía caballerescas. La reina Leonor pertenecía a una familia de amantes de las letras. El poema de Kiot, que más tarde se transformaría en el Parzival de Wolfram von Eschenbach, había sido dedicado a sus antepasados angevinos. Así mismo, su padre Enrique II de Inglaterra, había recibido la dedicación de la tercera edición de la Historia Regum Britonum de Monmouth, y era quien había descubierto la tumba del rey Arturo en Glastonbury, por otra parte, había protegido a muchos escritores arturianos, de tal forma que gran número de ellos, tanto en su siglo como en el siguiente, le dedicaron sus composiciones.

La reina Leonor Plantagenet llevó a Alfonso VIII hasta el círculo de la política europea. Con Ricardo Corazón de León vivió en términos de amistad, hasta el extremo de que un poema de Bertrand de Born expresa el convencimiento del poeta de que el rey Alfonso entraría en la guerra entre Ricardo y Felipe Augusto (1196-1199).

Ramón Vidal de Bezalú describe un suceso literario en la corte de Alfonso VIII con asistencia de la reina Leonor:

E cant la cort complida fo
Venc la reyn' Elionors
Et anc negus no vi son cors
Estrecha vosc en un mantel
D'un drap de seda bo e bel
Que hom apela sisclato
Vermelhs ab lista d'argent fo
E y hac un lenon d'aur devis.
Al rey soplega, pueis s' assis
Ad un part, lonhet de lui.

La crónica de Godofredo de Monmouth sirvió de inspiración a Alfonso X en su Grande e General Estoria, y parece evidente que la reina Leonor a cuyo padre se había dedicado la obra, debió ser la que transmitiera dicha crónica a su hijo³⁴. Sin embargo, el ciclo bretón no tuvo gran aceptación en el reino de Castilla. Su fantasía, el espíritu de galantería y su inequívoco misticismo, mal convenían al carácter guerrero de los caballeros acostumbrados a luchar diariamente contra un enemigo real. Tampoco arraigaron en Cataluña, donde el ciclo había entrado con anterioridad a través de la poesía de los trovadores provenzales. En una poesía de Giraldo de Cabrera dirigida al juglar de Cabra, hacia 1170, se mencionan las narraciones poéticas más en boga y se cita el Erec, Tristán e Iseo, Gauvain y probablemente Lanzarote. En Galicia y en Portugal, en cambio, los cuentos bretones encontraron una segunda patria debido quizás a la ausencia de una poesía épica propia. Las leyendas del rey Arturo y de sus caballeros consiguieron despertar el germen de la inspiración del pueblo produciendo numerosos libros de los que sin duda el Amadís fue el más notable.

Las alusiones a la leyenda artúrica anteriores al siglo XIV son raras, la más antigua la encontramos en los Anales Toledanos primeros que llegan hasta 1217:

Lidió el rey Artús con Morderet en Camlenc.

Pero el primer conocimiento de estas ficciones procede de Alfonso X y su Grande e General Estoria en la que como hemos dicho, utilizó la crónica latina de Godofredo de Monmouth.

El Arcipreste de Hita cita también el ciclo³⁵:

Ca nunca fue tan leal Blanca-flor a Flores
Nin es agora Tristán con todos sus amores

Don Juan Manuel nos cuenta también que don Enrique, hermano de Alfonso X, tenía dos halcones llamados Galván y Lanzarote. En el poema de Alfonso XI se cita la "farpa de Don Tristan" como uno de los instrumentos que se tañeron en la coronación del rey en Burgos, y se aplican algunas profecías de Merlín a los acontecimientos de Castilla que aparecen en imitación de las del libro VII de la Historia de Monmouth. En la Gran Con-

quista de Ultramar se cita de pasada la tabla redonda de la que se dice que "fue en tiempo del rey Artús". A partir de este poema las citas se multiplican. La Reina Católica tenía en el alcázar de Segovia "un libro que se dice Merlín e habla de Jusepe ab Arimathia", la tercera parte de la Demanda del Santo Greal y la Historia de Lanzarote.

En 1498 se editó el Baladro del sabio Merlín y en 1501 el Tristán de Leonís, probablemente una traducción de una novela francesa en prosa.

Una segunda entrada de elementos culturales ingleses en España se realizó a través de las escuelas de traductores de Toledo. Cuando a fines del siglo XI Toledo pasó a manos de los cristianos, se convirtió en el centro de la cultura española. Las corrientes más diversas del pensamiento convergieron en su escuela de traductores. Allí se hizo la versión de las obras de árabes y judíos y de las mismas obras griegas que habían pasado a los musulmanes a través de Siria. Entre los estudiosos que trabajaron en Toledo encontramos al matemático inglés Daniel de Morlay, a Roberto de Retines, también inglés y a Alberto de Morlay, Abelardo de Bath y Daniel Escoto. Roberto de Retines fue uno de los encargados de la traducción del Corán. Miguel Escoto, al parecer nacido en Ducham, había estudiado en Oxford y París, fue protegido de Federico II de Sicilia, en Toledo tradujo obras de Avicena y Aristóteles a través de las versiones de Averroes.

En el siglo XVI la relación entre los dos países empezaron a tener una continuidad. En el transcurso de este siglo tanto los estudiosos que acudían a las universidades inglesas como los exiliados que permanecieron temporadas en Inglaterra, fueron numerosos. De los primeros eruditos que acudieron a este país uno fue Luis Vives, amigo de Tomás Moro, que fue nombrado lector de retórica de la Universidad de Oxford por el rey Enrique VIII y la reina Catalina le eligió junto a Thomas Linacre para preceptor de la princesa María. Más tarde, cuando tuvo lugar el divorcio del rey y Catalina de Aragón, como Vives se había atrevido a apoyar a esta última, fue encarcelado y

desterrado.

Sin embargo la figura de la reina Catalina no fue mal vista por todos los ingleses, su caracter supo atraer la voluntad de muchos de ellos. Una prueba de ello la encontramos en una obra teatral representada entre 1527 y 1529, Goodly Queen Hester, que era una clara alegoría a la reina a la que mostraba su lealtad, defendiendo el catolicismo, la vida monástica y atacando a los consejeros reales de baja extracción, lo que era una alusión obvia a Wolsey. Al mismo tiempo se hacía una defensa del concepto humanístico de la educación ideal de la mujer, siguiendo las ideas de Moro y Luis Vives.

La influencia de nuestros pensadores volvió a estar en auge en la corte de la reina María, donde predicaron Alfonso de Castro y Bartolomé de Miranda. Por otra parte, parece ser que después de su matrimonio con la reina de Inglaterra, Felipe II intervino en el nombramiento de profesores españoles en las universidades de Oxford y Cambridge. Según Cabrera de Córdoba Felipe II "atendió en la restauración de las Universidades de Oxford y Cantabrigia, i cometió a Ormaneto que después fué obispo de Padua... la lección de las ciencias y elección de los profesores dellas, haziendo leer la Teología a los padres frai Pedro de Soto, confesor del Emperador, i a frai Alonso de Villagarcía Españoles Dominicanos."³⁶

Años más tarde, fueron bastantes los eruditos que tuvieron que salir de España huyendo de la inquisición. Eran considerados herejes y la reina Isabel les acogía con interés. Entre ellos se hallaban Rodrigo Guerrero, Cipriano Valera, Francisco de Encinas y Antonio de Corro. Estos refugiados se reunían en una casa que la reina había puesto a su disposición, anteriormente había pertenecido al obispo Grindal y en ella se reunían semanalmente y celebraban sus oficios religiosos.

Otro aspecto del intercambio cultural entre los dos países, en este caso también debido a la intransigencia religiosa pero a la intransigencia religiosa de la reina Isabel, lo hallamos en la fundación de colegios y seminarios ingleses en España. Hubo colegios y seminarios ingleses, escoceses e irlandeses en

Valladolid y Salamanca, pero también en otras noblaciones como Madrid, Sevilla, etc... Es interesante leer las relaciones de las visitas reales a estas instituciones. En 1591 Felipe II visitó el colegio inglés de Valladolid y Felipe III y la reina Margarita en 1600. Sobre la visita de 1591 uno de los sacerdotes ingleses escribió una carta que fue luego traducida al español: "Relación de un sacerdote inglés, escrita en Flandes a un cavallero de su tierra desterrado por ser católico; en el cual se da cuenta de la venida de su Magestad a Valladolid y al Colegio de los Ingleses, y lo que allí se hizo en su recebimiento. Traducida del inglés al castellano por Tomás Eclesal cavallero inglés. Madrid, 1592"³⁷.

Cuando Enrique VIII estaba pensando en repudiar a Catalina y coronar a Ana Bolena en su lugar, la literatura de la península era prácticamente desconocida para sus súbditos, casi tres cuartos de siglo más tarde, cuando Jacobo I sucedía a la reina Isabel, había en Inglaterra 170 volúmenes de obras españolas en un conjunto de libros que cubría todos los campos de la literatura a excepción de la lírica y del teatro³⁸.

De todos ellos una treintena quedaron en latín y unos pocos en el castellano original, pero la mayoría se tradujeron al inglés. Algunos ejemplos interesantes de esta actividad traductora son por ejemplo: la edición de 1530 de An Enterlude wherein is shewed and dyscrybed, as well the bewte and good propertes of women, as theyr vycys and evyll condycyons, adaptación de John Ratsell de los cuatro primeros actos de La Celestina (Burgos 1499); The Golden Boke of Marcus Aurelius (1534) traducido por Lord Berners del Libro Aureo de Antonio de Guevara; The Castell of Love (1540), otra traducción de Lord Berners en este caso de la Cárcel de Amor de Diego Hernández de San Pedro, etc.

De entre el centenar largo de publicaciones citaremos solamente algunas cuya popularidad hizo que algunos hechos o nombres de sus protagonistas se hicieran famosos en el país. Entre ellas una de las que fueron más editadas fue la History of Aurelio and of Isabell editada en Amberes en 1568 en francés, italiano, inglés y el original español de Juan de Flores, la His-

toria de Aurelio e Isabel. Se hizo otra edición en Londres en 1586, esta vez sin el español. En 1568 se traducía el Amadís de Gaula, a través de su versión francesa: The Treasurie of Amadis of Fraunce por Thomas Paynel. En 1576, The Pleasant History of Lazarillo de Tormes, traducido por David Rowland; en 1581 Anthony Munday traducía el Palmerín de Inglaterra en sus partes primera y segunda, la tercera se publicó quince años más tarde. En 1585 apareció una adaptación de la Diana de Jorge de Montemayor, History of Felix and Philomena; en 1588 el Palmerín de Oliva en su primera parte y Palladino of England que era una traducción de Munday de un libro anónimo Don Polindo. También se tradujeron sucesivamente Primaleon of Greece, de Primaleón y Polendos en sus dos primeras partes y una History of Polendos, que era la tercera parte; History of Lazarillo de Tormes, en su segunda parte, se editó en 1596; la Diana de Montemayor de nuevo, junto con la de Gil Polo y Alonso Pérez; en 1598 The Tragycke Comedye of Celestina; en 1599 Strange Newes of the retourne of Don Sebastian King of Portugal.

En la península se tradujeron algunas aunque muy pocas obras inglesas. Entre 1400 y 1420 se tradujeron dos obras anglo latinas, la traducción de apólogos que forma el Libro de los Gatos y el Speculum Laicorum atribuido a John Hoveden, capellán de la reina Leonor madre de Eduardo I. La versión española lleva el título de El espéculo de los legos. En el siglo XIV se tradujo la Confessio Amantis de John Gower, según el manuscrito de este libro "es llamado confysion del amante el qual compuso Juan Goer natural del rreyno de Ynglaterra" vertido primero al portugués y después al castellano.

En la biblioteca de Juan de Aragón, uno de los transmisores de la leyenda artúrica, gran aficionado a las narraciones de viajes, se halló una edición de los Viajes de Mandeville. Por otra parte, Joanot Martorell sabía algo de inglés y durante su estancia en Inglaterra tradujo al catalán fragmentos del Gui de Warewic³⁹ que luego adaptó en la primera parte de Tirant lo Blanch.

Al iniciarse el auge del teatro, empezaron a surgir comedias con personajes españoles o temas de nuestro país. En general se trataba de obras históricas, de una historia muy falseada o de caricaturas poco amables. El Lazarillo de Middleton, por ejemplo, en su Blurt master Constable, es una triste degeneración de nuestro Lazarillo. Sin embargo, personajes de este tipo fueron comunes a casi todos los dramaturgos. Así vemos el Don Diego del Alquimista de Ben Jonson, que es una burla de los españoles, al igual que lo es el necio príncipe Pharamond del Philaster de Francis Beaumont y John Fletcher. Shakespeare escribió también el papel de un personaje español jocos, su Adriano de Armado en Love's Labours Lost, pero, en cambio, al mismo Shakespeare debemos la imagen más noble que de un español se ha dado en el teatro inglés: la reina Katherine de Henry VIII, una figura llena de dignidad y patetismo⁴⁰, cuya defensa consigue incluso la aprobación de su augusto esposo. La reina repudiada es la imagen universal de la esposa inocente, engañada y llena de angustia.

La primera comedia inglesa derivada de un tema español se remonta al reinado de Enrique VIII, y es el interludio de Calisto y Melibea representado durante el reinado de este monarca. No ha podido probarse la existencia de ninguna traducción italiana o francesa por aquella época, si bien la obra fue sumamente popular años más tarde. Schelling cree que esta obra esporádica inspirada tan directamente en la literatura española, puede deberse a la visita del humanista Juan Luis Vives cuando tenía el cargo de lector de retórica en Oxford.

Posteriormente, España sirvió de escena a múltiples obras basadas en nuestra historia, real o imaginaria, y así encontramos: The Spanish Tragedy de Kyd: su parodia First Part of Jeronimo supuestamente derivada de los anales hispanos; Lust's Dominion, sobre dos reyes imaginarios de nuestro país. El Alphonse of Aragon de Peele, mezcla la biografía de varios reyes de este nombre; Edward I es una de sus obras más falsas en la que transforma a la amable y piadosa Elicnor de Castilla en un monstruo de maldad; en la Battle of Alcazar, también de Peele, la

obra trata de la muerte del rey don Sebastián y el autor se ajusta algo más a la historia. Aunque es una tragedia plenamente antiespañola al igual que la anterior. Más tarde hubo otra comedia de tema semejante llamada Captain Stuckeley.

En su diario, Henslowe menciona algunas obras más, relacionadas con nuestra historia como King Sebastian, una Conquest of Spain by John of Gaunt, las dos últimas prescindiendo abiertamente de lo que fue la verdadera historia. En If You Know not Me You Know Nobody de Heywood, vemos la figura de Felipe II tratada con respeto, pero existió un Philip II que pudo ser muy diverso.

En relación con este monarca hay que recordar que en los años que precedieron y siguieron al intento de invasión de Inglaterra por la Armada Invencible, los sentimientos antiespañoles y los ataques al catolicismo aumentaron de una manera alarmante. A ello ayudaron, sin duda, otros problemas políticos tales como el asesinato del príncipe de Orange, el sitio de Amberes, o la conspiración de Babington. Parece que la compañía llamada "the Earl of Nottingham's servants" había representado una obra muy polémica sobre el tema de la religión en Belsavage Inn, en Ludgate Hill, que fue causa de alborotos y peleas entre los espectadores. Por otra parte, el embajador veneciano en España, Jerónimo Lippomano escribía al dogo y al senado, en 1586, que el rey Felipe estaba irritado "por las mascaradas y las comedias que la reina de Inglaterra permite que se representen en su presencia".⁴²

Pero la situación cambió radicalmente en los últimos años del reinado de la anciana Isabel. Londres era un avispero de comentarios y partidismos sobre la sucesión. Algunos llegaron a temer seriamente una invasión española. Los católicos iban recuperando posiciones en el país y buena parte de la corte retrocedía hacia actitudes religiosas más conservadoras o incluso hacia el catolicismo.⁴³ El teatro reflejó pronto estas actitudes; Ben Jonson que se había convertido al catolicismo, nunca hizo una defensa de su religión en la escena,

no obstante se permitía ser cada vez más sarcástico con el puritanismo. Chapman en 1602, en su Gentleman Usher osaba hablar sin ambages a favor de las peregrinaciones a Roma y unos años más tarde, ya empezado el reinado de Jacobo Estuardo, en su Busy d'Ambois (1604) y The Tragedy of Charles Duke of Byron (1608) hablaba claramente en favor del duque de Guisa y del rey Felipe de España ⁴⁵. En 1601, William Percy representaba privadamente su The Cuck-Queans and Cuckolds Errant, en la que osaba bromear sobre la amenaza de invasión española, considerando que cualquiera de los dos bandos era igual de fanático: "if you be taken by Spaniards, you shall show them your Lady Matins; if by the English, you shall produce them your Geneva Psalms" (IV, x). Y si, como parece, The Noble Spanish Soldier (Dekker ?) fue representada antes de 1603 ⁴⁶, su trato comprensivo con la Iglesia Católica y con la institución monástica, por su desafío a la tiranía real, muestra el alcance de la libertad de que gozaron los católicos en unos momentos en que la llamada "sucesión española" era un problema candente.

En cuanto a la influencia de la literatura española en los grandes dramaturgos ingleses, debemos decir que aunque existe, no es muy notable. Christopher Marlowe tomó prestado de la Silva de varia lección de Pedro de Mexía que tradujo Thomas Fortescue en 1571, a través del francés de Claude Gruget, para su Tamburlaine. La historia de Proteus y Julia en Two Gentlemen of Verona procede de la Historia de Felix y Felismena de Jorge de Montemayor. Existió una comedia perdida con el nombre de Felix and Philomena que seguramente sería la fuente de Shakespeare. Finalmente, no olvidemos la correspondencia existente entre la Comedia de los engaños de Lope de Rueda y Twelfth Night; los Cuentos de Invierno de Antonio de Eslava y The Tempest y un cuento de El Conde Lucanor y The Taming of the Shrew, pero digamos también que exceptuando los cuentos de Eslava, todas ellas eran historias ya conocidas que no era preciso obtener directamente del español. Por otra parte, habla también de cierta relación entre The Tempest y El Caballero de Febo ⁴¹.

La afición al teatro de los ingleses en la primera parte del

siglo diecisiete no debió ignorar el teatro español que los viajeros habrían visto en nuestro país y del que hablarían sin duda de regreso a su patria. Cuando el príncipe Carlos Estuardo vino a España para conocer a la infanta María iba acompañado de un nutrido cortejo de nobles todos los cuales tuvieron ocasión de asistir a las múltiples representaciones que se daban en palacio. James Howel escribía: "there are Comedians once a week come to the Palace, where, under a great Canopy, the Queen and the Infanta sit in the middle, our Prince and Don Carlos on the Queen's right hand, the King and the Little Cardinal on the Infanta's left hand"⁴⁷. Parecería inverosímil que unas gentes tan interesadas por el teatro como eran la mayoría de los cortesanos ingleses, hubieran podido pasar por la corte española sin interesarse vivamente por nuestro teatro y volver a su país comentando lo que habían visto. Y sin duda, esta afición existía, puesto que se llegó a contratar compañías españolas que actuaron ante la corte de Inglaterra. Este es el caso de la compañía de John Navarro. En Malone consta una entrada que dice: "10 pounds paid to John Navarro for himself and for the rest of the company of Spanish playes, for a play presented before his Majestie, De. 23. 1635." Posiblemente se trataba de Juan Navarro Oliver, quien junto con su esposa Jerónima de Olmedo, según Rennert, pertenecían a la compañía de Cristóbal de Avedaño en 1632.⁴⁸

Al principio del capítulo hemos transcrito una cita del Persiles y Segismunda en la que unos caballeros ingleses, llegados a España para conocer nuestro país, se embarcaban en Lisboa de regreso a su patria. El Persiles se editó poco después de la muerte de Cervantes y su redacción era reciente, parece pues que en los momentos en que la obra que hemos dado en llamar de Beaumont y Fletcher, estaba en plena redacción, los viajes de caballeros ingleses a España, por curiosidad, por razones políticas, diplomáticas o comerciales, debían ser numerosos. Si a ello se une el nivel extraordinario de nuestra literatura en aquellos momentos, no ha de extrañarnos que ésta tuviera un tan amplio eco en Inglaterra y muy particularmente

- 49 -

en el teatro inglés. Del reflejo de nuestra literatura y del eco de lo español en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher nos ocuparemos en los siguientes capítulos..

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, Obras completas. Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Edición Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, 1914. Libro I, cap.V, pags. 35 y 36.
2. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro del Buen Amor. Versos 1223 a 1227.
3. Descripción de Sevilla de la Primera Crónica General o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio se continuaba bajo Sancho IV en 1289; publicada por Ramón Menéndez Pidal. Tomo I de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1906. Pag. 769, folio 356 de la Estoria.
4. Se trata del cordevan o cordovan que aparece citado con frecuencia en la literatura inglesa de los siglos XVI y XVII.
5. Chaucer's Works. The Canterbury Tales. Oxford University Press. Pag. 424.
6. Crónica del Rey Enrico Otavo. Madrid, 1874. Pag. 62.
7. Underhill, J.G. Spanish Literature in the England of the Tudors. New York. 1899. Pag. 152.
8. Martín Gamero, Sofía. La enseñanza del inglés en España. Madrid, 1961. Pag. 35.
9. Holger Norgaard, Peele's Edward I and Two Queen Elinor Ballads. English Studies, 45. Suplemento pags. 165-168 (1964).
10. Bevington, David M. Tudor Drama and Politics, pag. 206.
11. El "fecho del Imperio" fue la más grande aspiración de Alfonso X, aunque con sus vacilaciones perdió todas las oportunidades que se le presentaron para conseguir la corona imperial.
Como hijo de Fernando III y de su esposa Beatriz de Suabia, era nieto de Felipe de Suabia que fue reconocido emperador de Alemania en oposición a Otón de Braunschweig. En 1247, en el Concilio de Lyon, el papa Inocencio IV depuso al emperador Federico II Staufen, favoreciendo al conde Guillermo de Holanda, con la confirmación pontificia en el ducado de Suabia, ducado que había pertenecido a Alfonso X como primogénito de Beatriz de Suabia. Conrado IV hijo de Federico II luchó cuatro años contra el llamado Gegenkoenig, Guillermo de Holanda, pero ninguno de los dos fue reconocido emperador. Al morir Guillermo en 1256, los partidos eligieron a Alfonso X y a Ricardo de Cornualles, hermano de Enrique III de Inglaterra. Hubieron desacuerdos pero finalmente fue elegido emperador Alfonso de Castilla. El Papa se opuso a este nombramiento y Ricardo de Cornualles aprovechó la ocasión para presentarse en Alemania y hacerse proclamar en Aquisgrán. Pero su aceptación era sólo parcial. Al poco Ricardo moría,

era una gran oportunidad para el rey Alfonso, pero la sublevación de la nobleza castellana hizo que el monarca tuviese que centrar su atención en un problema más próximo. Finalmente, la elección de Rodolfo de Habsburgo por un lado y la invasión de los benimerines por el otro, causaron la renuncia verbal de Alfonso al Imperio a cambio de las décimas de socorro que le concedió el Papa y que le proporcionaban el dinero necesario para la campaña contra los moros. Sin embargo, todavía intentó una vez más conseguir su meta imperial, pero en octubre de 1275 desistía para siempre.

12. En los Canterbury Tales leemos lo que tal vez sea un eco de estos sucesos, en los versos 56 y 57:
 In Grenade at the sege eek hade he be
 Of Algezir...
13. Russell P.E. Una alianza frustrada, la boda de Pedro I de Castilla y Juana Plantagenet. Anuario de Estudios Medievales. Vol. II, 1965. Pags. 301-332.
14. En la Anonimale Chronicle 1333-1381 (Edición V.H. Galbraith, Manchester, 1927) se habla de "Joan que fuit marrie al roy Despaigne". Y en la tumba de Eduardo III en Westminster, entre las estatuillas de sus hijos, está la de Juana, con un escudo particular que ostenta las armas de Castilla y León acuarteladas a las de Inglaterra y Francia.
15. Richard II es una de las grandes tragedias históricas de Shakespeare, estrenada en la última década del siglo XVI. Su estreno fue memorable en Londres representándose más de cuarenta veces consecutivas, cantidad desusada en el teatro isabelino. Volvió a representarse en 1601, en una sola ocasión, y en 1608 más seguidamente. A estas representaciones de 1608 alude probablemente The Woman's Prize comedia que se escribió posiblemente entre 1609 y 1611.
16. Bullen, A.H. A Collection of Old English Plays. Vol. II, pag. 1315. Citado en Foreign Influences in Elizabethan Plays, de Felix Emmanuel Schelling. New York, 1923.
17. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Ejemplares, La española inglesa. Edic. Schevill y Bonilla. Vol. II, pag. 2.
18. Biblioteca de Autores Españoles. Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Madrid, 1856. pag. 383.
19. Lope de Vega le dedicó un epitafio fúnebre:
 Aquí yace Jezabel,
 Aquí la nueva Atalía
 Del oro antártico arpa,
 Del mar incendio cruel:
 Aquí el ingenio mas dino
 De loor que ha tenido el suelo,
 Si para llegar al cielo
 No hubiera errado el camino.

- Opus cit. pag. 235.
20. Villa Urrutia, Marqués de. Ocios Diplomáticos. Las jornadas del Condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604. Pag. 27.
21. Villa Urrutia, Marqués de. Ocios Diplomáticos. La Embajada de Lord Nottingham a España en 1605. Pags. 51-74.
22. Villa Urrutia, Marqués de, opus cit. pag. 54.
23. Villa Urrutia, Marqués de, opus cit. pag. 65.
24. Lafuente, Modesto. Historia General de España. Madrid, 1879.
25. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Ejemplares, La Gitanilla, edic. cit. vol.I, pag. 36.
26. Villa Urrutia, Marqués de, La embajada del conde de Gondomar en Inglaterra en 1613. Discurso de recepción en la Real Academia de Historia. Madrid, 1913.
27. Góngora, Luis de, Sonetos Completos. Edic. Biruté Cipliauskaitė. Clásicos Castalia. Madrid, 1969.
28. Chambers, Sir Edmund. Elizabethan Stage. 1923. Vol.III, pag. 376.
29. Opus cit. pag. 384.
30. Edición G.C. Moore Smith, líneas 185-6.
31. The Works of Beaumont and Fletcher, vol.III, pag. 234.
32. Epistolae Hoelianaee. Vol.I, pag. 148.
33. Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con la Serenísima Infanta María y de su venida.
Undosa tumba da al farol del día
quien ya cuna le dio a la hermosura
al Sol que admirará la edad futura
al resplandor augusto de María.

Real, pues, ave, que la región fría
del Arcturo corona, esta luz pura
solicita no sólo, mas segura
a tanta lumbre vista y pluma fría

Bebiendo rayos en tan dulce espera
querrá Amor, querrá el cielo, que cuando
el luminoso objeto sea consorte

entre castos afectos verdadera
divina luz su ánimo inflamado,
Fénix renazca a Dios, si Águila al Norte.
Opus cit. nº52, pag. 117.
34. Entwistle, W.J. The Arthurian Legend in the Literature of the Spanish Peninsula.

35. Ruis, Juan, Libro del Buen Amor, copla 1703.
36. Martín Gamero, Sofia. Opus cit. pag. 39.
37. Martín Gamero, Sofia. Opus cit. pag. 113.
38. Underhill, John Garret. Spanish Literature in the England of the Tudors. 1899.
39. Es muy interesante la historia de esta traducción, o mejor, adaptación de Joanot Martorell, que nos cuenta el profesor Martín de Riquer en su Historia de la Literatura Catalana. Vol.II (1980), pags. 633 a 637.

En su dedicatoria a Tirant lo Blanch, Martorell afirma haber "estat algun temps en l'illa d'Anglaterra" y el motivo de al menos una de sus estancias en aquel país, si es que hubo más de una, es un suceso caballeresco realmente curioso.

Joanot Martorell que era de familia noble, tenía un primo segundo, el caballero Joan de Monpalau. Este caballero, abusando de la amistad y el parentesco que le unía a la familia de Martorell, deshonró a una de las hermanas del poeta, Damiata, después de haberle hecho promesa de matrimonio. Herido en su honor, el poeta se vio en la obligación de retar a su primo a un "juí de Deu" (juicio de Dios) y a combatir a Joan de Monpalau a ultranza. Para este fin necesitaba un juez que no podía ser el rey de Aragón ya que como monarca sólo podía juzgar disensiones entre sus vasallos cuando se trataba de casos de traición. En abril de 1438, Joan de Monpalau recibió una carta de Joanot Martorell firmada por éste en la ciudad de Londres en la que le comunicaba que con la ayuda de Dios había hallado un juez competente e imparcial para su litigio. Se trataba nada menos que del "molt alt e molt poderós senyor lo senyor rei d'Anglaterra e de França". Martorell había llevado su querella ante el rey de Inglaterra Enrique VI Lancaster. Debido a diversas circunstancias, principalmente a que la reina María de Castilla esposa de Alfonso el Magnánimo era poco amante de las querellas entre sus súbditos, se obstaculizó el desafío tanto en Valencia, donde Francesco Oliver, servidor de Martorell, fue apresado con la carta citatoria del rey de Inglaterra, como también en Londres donde introducido por la reina, Perot Mercader intentó desacreditar a Martorell. Sin embargo el poeta no se rindió y desafió a Mercader, pues, a su juicio, al defender a Monpalau pasaba por alto que "tot cavaller e gentilhom per son ofici és tengut de mantenir e aidar a dones e donzelles, e vós, menyspreant l'orde de cavalleria, veniu contre aquelles, volent excusar de paraula aquell qui ha feta maldat" (todo caballero y gentilhomme por serlo, debe mantener y ayudar a damas y doncellas, y vos, menospreciando el orden de la caballería, venís contra aquellas, queriendo excusar de palabra al que ha cometido una maldad) y volvía a proponer como juez al rey de Inglaterra.

A pesar de que la animosidad continuó y los hermanos Martorell siguieron luchando por el honor de Damiata, la reina mandó noticia del hecho al rey Alfonso en Nápoles, quien hizo poner fin al litigio.

40. Schelling, Felix Emanuel. Foreign Influences in Elizabethan Drama. New York. 1923.
41. Publications of Clark University. Octubre 1905.
42. Bevington, David M. opus cit. pag. 194.
43. Bevington, David M. opus cit. pag. 294.
45. Cleremont en The Revenge of Busy d'Ambois, acto II, i. Edición Parrot de las obras de Chapman; y el propio Byron en The Tragedy of Charles Duke of Byron, acto IV, ii, de la misma edición.
46. Bevington, David M. opus cit. pag. 294, y Bentley, Gerald Eades, The Jacobean and Caroline Stage, vol.III, pags. 257-260.
47. Epistolae Hoelianae, Familiar Letters.
48. Loftis, John Clyde. The Spanish Plays of Neoclassical England. Yale University Press. 1973.

CAPITULO II

FRANCIS BEAUMONT Y JOHN FLETCHER

1. Su posición dentro de la literatura inglesa.

Se requieren muchas circunstancias para que el teatro pase por una época de esplendor, y es muy difícil que todas ellas se den conjuntamente. Probablemente ésta es la razón por la que en la historia de la literatura universal, los grandes períodos de apogeo de la dramaturgia han sido siempre breves y son además muy escasos.

Ya es difícil la presencia del genio, pero además hace falta que este genio encuentre un ambiente adecuado que favorezca su desarrollo por las vías del drama. Se requiere un público verdaderamente interesado en la escena y con ganas de acudir al teatro y sobre todo, es preciso que el arte escénico se encuentre en un nivel de desarrollo adecuado para que el artista pueda dar rienda suelta a su espíritu creador. Todas estas circunstancias se presentaron en el occidente europeo en la segunda mitad del siglo XVI.

Hacia 1560 se despertó el interés por la escena en la mayoría de los países de nuestro entorno. El teatro, que había ido evolucionando desde los misterios y las moralidades medievales, consiguió atraer la atención de la nobleza que rodeaba .

a la corte y sobre todo, de la burguesía de las grandes ciudades.

Existía un teatro popular rudimentario y un teatro renacentista a imitación de los clásicos. La casi exclusiva admiración de muchos de los renacentistas por la antigüedad clásica griega y romana originó una lucha entre los clasicistas, que querían seguir en todo al teatro griego y latino, y los popularistas, partidarios de un teatro más libre y cercano al pueblo. De la fusión de ambas tendencias surgió el teatro moderno. El triunfo del clasicismo en detrimento de lo popular, impidió que la escena francesa o italiana alcanzaran en este tiempo momentos de plenitud equiparables a los que se consiguieron en España o Inglaterra.

Es asombrosa la semejanza entre el desarrollo y apogeo del teatro inglés y el del español. Incluso físicamente, los teatros ingleses eran sustancialmente iguales que los de nuestro país. Los primeros pasos de una cierta trascendencia surgieron en ambas literaturas hacia 1560. La lucha por librarse de las normas clásicas que atenazaban el desarrollo escénico, ocupó los siguientes treinta años, y en la última década del siglo aparecieron las figuras que iban a dar vida al nuevo teatro: Christopher Marlowe y Shakespeare en Inglaterra y Lope de Vega en España.

En nuestro país las dos tendencias literarias, la clasicista y la popular, se habían dado por una parte en los defensores del teatro humanista, Fray Jerónimo de Bermúdez, Cristóbal de Virués o Lupericio Leonardo de Argensola, y por otra, en Lope de Rueda y Juan de la Cueva que escribían teatro popular. El propio Cervantes que en sus primeras obras, como el Cerco de Numancia, fue fiel seguidor de la línea clásica y que incluso en la segunda parte del Quijote hace burla del teatro popular, varía más tarde de opinión: "los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes", cambiando su manera de hacer teatro en sus Ocho comedias (1615). Pero sería Lope de Vega el que crearía un nuevo teatro, el que iba a ser el teatro nacional español.

En Inglaterra la afición al teatro clásico era grande. En las universidades se daban representaciones en latín. Consta que en 1568 en el Merton College de Oxford se había representado el Menaechmi de Plauto y el Eunucus de Terencio. Entre los eruditos se escribían comedias en latín siguiendo los moldes clásicos. El escocés Georges Buchanan, que fué profesor en el Collège de Guyenne de Burdeos, tradujo al latín las tragedias de Eurípides y escribió por su cuenta algunas tragedias bíblicas. Montesquieu que había sido discípulo suyo le recordaba en su Essais como uno de los mejores poetas latinos de su tiempo. Fuera de las universidades, los clasicistas seguían con preferencia la tragedia grandilocuente de Séneca y las comedias de Plauto y Terencio. Nicholas Udall que en 1535 había escrito un libro de sentencias entresacadas de las comedias de este último (Floures of Latine Speaking), imita al Miles Gloriosus en su Ralph Roister Doister, mientras que Norton en su Gorboduc nos recuerda la Tebaida de Séneca. El ingenio de John Lyly supo poner al día el teatro clásico para que se adaptara a los gustos de la corte.

Las grandes tragedias de Thomas Kyd o George Peele y las comedias de Robert Greene fueron sucesivos pasos hacia delante, pero la estructura todavía era elemental. Se presentaba un sentimiento, una idea o un conflicto de ideas contrapuestas: la ambición, la venganza, el amor, los deberes del gobernante, etc...y el protagonista de la obra era una figura representativa de las ideas que querían desarrollarse: un ambicioso, el vengador, el amante, el tirano. Todos ellos tenían algo del Everyman del teatro medieval. Los artificios literarios eran primitivos también: aliteración, repetición de palabras, antítesis, rima asonancia, imágenes tradicionales y poco más. Sin embargo, era una base suficiente sobre la que Christopher Marlowe iba a crear su obra.

En el corto espacio de tiempo en que escribió para la escena, Christopher Marlowe consiguió revolucionar el teatro inglés creando tragedias extraordinarias. La fuerza poética y la belleza de su verso dió a los monólogos de Tamburlaine, Doctor Faustus

tus o The Jew of Malta una grandeza sin par. Pero su genio duró poco, el escritor murió en una reyerta en 1593, a los veintinueve años de edad. Fue necesario otro genio que llevara al teatro inglés hasta su más alta cima. Este fue William Shakespeare, quien en el momento de la muerte de Marlowe, empezaba a dar pruebas de su singular talento¹.

Shakespeare tenía la misma edad que Marlowe y en 1593 ya había empezado a trabajar para la escena londinense, aunque no había escrito todavía ninguna de sus grandes tragedias. Como los grandes genios de la literatura, Shakespeare constituye una literatura en sí mismo. Su figura es única y sus obras están muy por encima de la producción de los numerosos dramaturgos que escribieron junto a él. Su fuerza creadora extraordinariamente compleja hizo que en cada una de sus obras dramáticas pareciera encontrar un nuevo modo de hacer, un nuevo estilo: The Taming of the Shrew, The Merry Wives of Windsor, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Hamlet, Macbeth, Othello, King Lear, The Winter's Tale, Cymbeline, The Tempest, o cualquiera otra, en todas encontramos la misma exuberancia y profundidad de pensamiento, la misma densidad de ideas. Y sin embargo, a menudo, Shakespeare no parecía escribir tanto para dar rienda suelta a una necesidad interna, como para llenar el vacío que la falta de nuevas obras había ocasionado en su compañía, proporcionando a los actores los nuevos textos que necesitaban. Pero no vamos a entrar en el significado de la obra shakesperiana, bástenos decir que su figura centraba y culminaba el momento teatral londinense cuando Francis Beaumont y John Fletcher empezaban a escribir. A su alrededor trabajaban numerosos dramaturgos que dieron una singular brillantez y diversidad a la escena en los años en que terminada la era isabelina, se iniciaba el reinado de una nueva dinastía y con ella una nueva etapa teatral: el gran período estuardiano. De entre estos dramaturgos se destacaba el gran Ben Jonson con su fuerza satírica y su espíritu elitista. Era algo más joven que Shakespeare y su singular talento y fuerte personalidad agruparon a su alrededor a numerosos escritores dramáticos "the tribe of Ben", que le consulta-

ban en sus escritos y admiraban su obra. Entre sus seguidores se hallaban Francis Beaumont y John Fletcher. Beaumont fue uno de sus primeros y más fieles seguidores, su primera comedia The Woman Hater es una típica comedia de "humores" jonsoniana.

La línea satírica e inteligente de Ben Jonson fue seguida también por John Marston, Cyril Tourneur, Thomas Middleton o William Rowley, otros en cambio prefirieron la inclinación más novelesca y romántica que iba a seguir John Fletcher, sin embargo, la coexistencia de las diversas tendencias en general no fue beligerante. Un matiz especial del teatro inglés fue la costumbre muy extendida de que unos dramaturgos colaboraran con otros para escribir una o varias obras. Quizás el ejemplo más característico de estas colaboraciones sea William Rowley quien había colaborado con Thomas Heywood (Fortune by Land and Sea), con Ford y Dekker (The Witch of Edmonton), con Webster (Cure for a Cuckold), con Middleton (A Fair Quarrel o The Changeling), y también con John Day y Philip Massinger. El propio Ben Jonson escribió su Eastward Ho! (1605) junto con Chapman y Marston; Shakespeare colaboró con Fletcher en Henry VIII y The Two Noble Kinsmen pero sin duda la colaboración consagrada por la tradición fue la de Francis Beaumont y John Fletcher.

Lo que la fama definió como la obra de Beaumont y Fletcher, en gran parte es obra de John Fletcher, solo o en colaboración con otros dramaturgos: Francis Beaumont hasta 1613, Rowley, Field y tal vez otros, pero principalmente Philip Massinger, su más fiel colaborador. El éxito de las primeras obras escritas junto con Beaumont y el público conocimiento de la amistad que les unía, hizo que su nombre quedara asociado para siempre al de Fletcher, y sin embargo, de las más de cincuenta obras que componen la edición en folio de 1679, que es la más completa, la participación de Beaumont probablemente no alcanza la quinta parte del total. En gran parte pues lo que se ha dado en llamar el Beaumont and Fletcher canon es obra de John Fletcher y se escribió en los años que transcurrieron entre 1606 y 1625. En estos diecinueve años la escena londinense fue el campo a-

bonado en el que florecieron innumerables comedias y tragedias escritas por dramaturgos de todos los estilos. Las distintas escuelas y tendencias teatrales trabajaban activamente y se sucedían unas a otras. Autores de la vieja escuela como George Chapman, que había empezado a escribir al mismo tiempo que Christopher Marlowe, del que había sido gran amigo y seguidor, continuaron trabajando durante toda la vida activa de Fletcher, muriendo varios años después que él. Algo semejante podríamos decir de Thomas Dekker o de Webster. Thomas Heywood escribía sin cesar desde finales del siglo anterior, y por el contrario, James Shirley, supervisor de varias de las obras de Beaumont y Fletcher para su representación en la década de 1630, y colaborador en alguna de las obras del canon según ciertos eruditos, iniciaba sus trabajos literarios en los últimos años de la vida activa de Fletcher.

El panorama teatral era por tanto variado, a las obras grandilocuentes de Webster se yuxtaponían las grandiosas tragedias shakesperianas; el ingenio de Ben Jonson, el romanticismo de Dekker, y la incesante actividad de Heywood a las numerosas creaciones de John Marston, Nathan Field, Thomas Middleton, Cyril Tourneur, John Day y tantos otros.

Pero, volvamos al paralelismo con el teatro español. Lope de Vega a diferencia de Marlowe, vivió muchos años y no necesitó de continuador. El mismo pudo establecer de manera definitiva lo que iba a ser el teatro nacional español. Al igual que Shakespeare, no parecía dar importancia a lo que estaba haciendo, posiblemente debido a la idea de que el teatro era algo efímero en el que lo más importante era distraer al público con obras nuevas y diferentes. Y así, en su Arte nuevo de hacer comedias, escribió las conocidas líneas:

escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Sin embargo estas frases no eran más que una excusa ante los classicistas y su actitud desdeñosa ante el teatro popular. A Lope le gustaba el teatro popular y el prescindir de las nor-

mas clásicas. En sus comedias fijó las fórmulas a las que iba a ajustarse nuestro teatro: prescindió de las tres unidades, unió lo trágico a lo cómico, y sobre todo, dio gran importancia a la dinámica externa, al movimiento de la obra, con frecuencia en detrimento del estudio psicológico de los personajes. A pesar de su ingente y precipitada producción, cuando se dejaba llevar de la inspiración de su vena poética, consiguió elevar a la comedia hasta su más alto grado de perfección. Su facultad para crear argumentos siempre nuevos, llenos de sorpresas, cambios insospechados y desenlaces imprevistos, era maravillosa. La figura del gracioso que no falta en la mayoría de sus obras constituye un contrapeso de la línea central de la trama, de ordinario más idealista y seria, estableciendo un doble plano característico que se convirtió en una fórmula teatral de éxito asegurado. Esta misma fórmula, esta manera de hacer, la encontramos reflejada en un paralelismo sorprendente, en dos dramaturgos ingleses más jóvenes, dotados, aunque no alcanzaron la altura de Lope, y cuya popularidad e influencia, en su tiempo, sobrepasó a la de Shakespeare y se prolongó muchos años después de su muerte. Nos referimos naturalmente a Francis Beaumont y John Fletcher.

El ingenio chispeante, el optimismo y la ligereza de sus obras abrían ante el espectador inglés una perspectiva de fantasía y evasión en la que surgían cortes y reyes imaginarios, situados en países remotos, similares en cierto modo a la corte inglesa en sus usos y costumbres, pero convenientemente distantes. En ellas los malos eran siempre castigados y los buenos no quedaban sin recompensa. Un mundo lleno de aventuras, cambios y sorpresas, en el que doncellas vestidas de paje viajaban en busca de sus amados y los amantes desafiaban toda clase de adversidades, hasta las más increíbles, para vencer la oposición del mundo y llevar a feliz término sus amores. Este mundo de la tragicomedia fletcheriana había alcanzado gran favor del público y llegó a influir en el propio Shakespeare en los últimos años de su vida activa como dramaturgo. Fatigado, cansado de hablar de cosas trascendentes ante la indiferencia y

la insensibilidad del mundo, dispuesto a olvidar y a reconciliarse con la vida tal cual era, Shakespeare se sintió atraído por la brillantez y la despreocupación de las tragicomedias de su joven colega, aceptando algunas de sus premisas para sus últimas obras, The Winter's Tale y The Tempest.

Francis Beaumont y John Fletcher habían irrumpido en la escena inglesa en los momentos en que Shakespeare debía estar escribiendo Coriolanus, al principio ambos dramaturgos se habían dejado influir por las corrientes teatrales al uso y muy especialmente por la obra de Ben Jonson, pero su trabajo fue adquiriendo cada vez una personalidad más acusada. Beaumont y Fletcher encontraron la solución que necesitaba una sociedad cansada y falta de confianza en el futuro: la evasión. La lectura del folio de 1679 nos descubre un mundo maravilloso, a menudo exótico, artificial, pero siempre inesperado, en el que destacan escenas indelebles, momentos magníficos de farsa, posiblemente los que inspirara Francis Beaumont, pasajes de gran comiidad, e instantes de tensión emocional magníficamente logrados. Posiblemente nos proporciona una visión demasiado superficial de la vida. Sus comedias nos interesan, nos emocionan a ratos, pero si exceptuamos las magníficas canciones de Fletcher y algunas escenas electrizantes por su fuerza emotiva, el resto queda desvanecido en nuestro recuerdo. No obstante, comedias como The Woman's Prize, Rule a Wife and Have a Wife, o Beggar's Bush tienen valores intrínsecos que las sitúan entre las mejores comedias del siglo XVII. Igual podríamos decir de varias tragicomedias y tragedias: The Island Princess, The False One, Thierry and Theodoret, A King and No King, y tantas otras. Creemos muy acertada la afirmación de Appleton según la cual los tres grandes monumentos literarios del teatro isabelino y estuardiano son: el folio de Shakespeare de 1623, el folio de Ben Jonson de 1616 y el folio de Beaumont y Fletcher de 1679.

2. Francis Beaumont y John Fletcher, su vida y su obra.

John Fletcher nació en Rye, Sussex, donde vivía su padre Richard Fletcher, pastor anglicano que llegó a ser sucesivamente obispo de Bristol, Worcester y Londres. En la familia de John Fletcher había otros literatos ya que sus primos Giles y Phineas eran conocidos como poetas. Richard Fletcher había sido presidente del Benet's College, luego Corpus Christi, en Cambridge y después de estar en Rye pasó a ser capellán de la reina, deán de Petersborough y como hemos dicho, obispo de Bristol, Worcester y de Londres en 1594-5.

El registro del bautismo de John Fletcher dice así: "1579. December. The XX th daie John son of Mr. Richard Fletcher mynister of the word in Rye".³

Sabemos muy poco de la primera parte de su vida. Hay varios John Fletcher en los registros de las universidades de Oxford y Cambridge, de entre todos ellos el que parece más probable que sea nuestro dramaturgo es un "John Fletcher of London" que entró en el Benet's College de Oxford el 15 de octubre de 1591. Sin duda sería muy joven, pero en aquellos tiempos no era el único en entrar en la universidad a una edad tan temprana. El mismo Beaumont entró a esta edad. Por otra parte, el padre de Fletcher mantuvo relaciones con el Benet College quienes le habían enviado cartas agradeciendo donativos en 1591 y 1592. Pero mientras John Fletcher probablemente estaba estudiando en Oxford su padre perdía el favor de la reina debido a un matrimonio tardío, y al poco tiempo moría. Samuel Fuller dice "seeking to lose his sorrow in a mist of smoak, died of the immoderate taking thereof". Era el mes de junio de 1595. A su muerte dejaba muchas deudas y nueve hijos, lo que tal vez justifique el anonimato en que estuvo sumido el dramaturgo en los primeros años de su carrera.

En este período debió comenzar su relación con el conde de Huntington de la que nos habla Massinger en una carta al con-

de de Pembroke escrita poco después de 1615⁴:

I know
That Iohnson much of what he has does owe
To you and your familie, and is neuer
Slow to professe it, nor had Fletcher euer
Such Reputation, and credit wonne
But by his honord Patron, Huntington.

Esta relación con Huntington se ve reflejada también en una carta en verso ahora en la biblioteca Huntington, dirigida "To the moste Excelent and best Lady the Countess of Huntington" y firmada John Fletcher, en ella el dramaturgo dice desear encontrarse en Ashby, el solar de los Huntington. Desgraciadamente, a pesar del interés de ambas referencias, no están fechadas y por tanto dicen muy poco de la época en la que Fletcher estuvo unido a Huntington. Por otra parte, C.M. Gayley⁵ supone que el joven pudo pasar sus primeros años bajo el amparo de su tío Giles Fletcher que era diplomático, y después de la muerte de este tío es cuando pudo haber pasado a ser protegido por Huntington.

Es posible que sea éste el mismo John Fletcher que se casó en noviembre de 1612 según consta en los archivos de la iglesia de St. Saviour en Southwark, aunque no debemos olvidar que John Fletcher era un nombre corriente. En 1612, el 3 de noviembre, encontramos una entrada que dice: John Fletcher and Jone Herring y tal vez también el John Fletcher que tuvo un hijo llamado John ocho años más tarde, en St. Bartholomew the Great John the son of John Fletcher and Joan his wife was baptized
25 Feb. 1619.⁶

Chambers⁷ compara estos datos con lo que cuenta Oldwit, un personaje de la Bury-Fair de Shadwell (1689):

"I knew Fletcher, my Friend Fletcher, and his maid Joan: Well, I shall never forget him, I have Supp'd with him, at his House on the Bankside: he lov'd a fat Loyn of Pork of all things in the World: and Joan, his Maid had her Beer-glass of Sack; and we all kiss'd her, i' faith, and were as merry as pass'd."

Su relación con Beaumont fue muy estrecha si hemos de creer a J. Aubrey⁸ quien nos dice: "lived together on the Bank side, not far from the Play-House, both batchelors; lay together;

had one wench in the house between them...the same clothes and cloake & c. betweene them".

Chambers también piensa que cuando en Bartholomew Fair Ben Jonson dice de Damon y Pithias que son "two faithfull friends o' the Bank-side" que "have both but one drabbe" y entran en escena con "a gammon of bacon" bajo la capa, está aludiendo a Beaumont y Fletcher.

Como dramaturgo, John Fletcher aparece por primera vez con The Faithful Shepherdess, hacia 1608-9, luego siguió escribiendo con Beaumont tal vez hasta 1613. Después de la separación de Beaumont, debida quizás al matrimonio de éste, y sin duda definitivamente a su muerte ocurrida en 1616, continuó escribiendo por su cuenta, trabajando en compañía de varios dramaturgos, desde Shakespeare con quien colaboró en Two Noble Kinsmen a Massinger, su más fiel colaborador y revisor de muchas de sus obras en representaciones hechas después de su muerte.

John Fletcher murió en pleno trabajo debido a la peste que asoló Londres en agosto de 1625. Aubrey⁹ dice al respecto:

" in the great plague, 1625, a knight of Norfolk (or Suffolke) invited him into the countrey. He stayed but to make himselfe a suite of cloathes, and while it was makeing, fell sick of the plague and dyed. This I had (1668) from his tayler, who is now a very old man, and clarke of St. Mary Ivery's"

Francis Beaumont nació en 1584, era hijo de un juez "of common pleas", y pertenecía a una familia de terratenientes de Leicestershire que se había establecido en el priorato de Grace de Dieu en Charnwood Forest. Francis era el tercero de sus hermanos, uno de los cuales, John, también fue conocido como poeta. Estudió en Broadgates Hall en Oxford donde entró en 1597, pero parece que no se graduó. Más tarde pasó al Inner Temple, hacia 1600 y sabemos que se casó en 1613 con Urusla Isley de Sundridge Hall, en Kent. Tuvos dos hijas, una entre 1614 y 1615 y otra póstuma, pues nació después de su muerte ocurrida el 6 de marzo de 1616. Su cuerpo fue enterrado en la abadía de Westminster.

La afición de Beaumont por el teatro le venía ya de la doles-

caron el cuerpo de obras teatrales cuyo denominador común sería la autoría de Fletcher, tanto en el folio de 1647 como en el de 1679, lo hicieron dándolas como de Francis Beaumont y John Fletcher.

Sir Aston Cockaine, contemporáneo de la edición de 1647, ya lo hizo ver así, subrayando que la participación de Fletcher y Massinger era muy superior a la de Beaumont.

En cuanto a las compañías para las que trabajaron los dos dramaturgos digamos que las primeras colaboraciones de Beaumont y Fletcher parecen haber sido para los teatros privados, muchas veces para la compañía llamada Queen's Revels. Al desaparecer esta compañía el repertorio pasó probablemente a la de Lady Elizabeth y de allí a la compañía de la reina, Queen Henrietta's. Sus últimos trabajos fueron todos para la compañía de los King's men. La estrecha relación de Fletcher con los King's men la vemos confirmada en la edición en folio de 1647, en la que hay una dedicatoria al que había sido Lord Chamberlain, el conde de Pembroke y Montgomery, firmada por los diez actores que seguían siendo de la compañía en aquella fecha: John Lowin, Richard Robinson, Eylaerd Swanston, Hugh Clarke, Stephen Hammerton, Joseph Taylor, Robert Benfeild, Thomas Pollard, William Allen y Theophilus Byrd. Esto es comparable a lo que sucedió en la edición del folio de Shakespeare en 1623, dedicado al entonces Lord Chamberlain, el conde de Pembroke y a su hermano el conde de Montgomery, por los dos principales actores de la compañía en aquel momento: John Heminges y Henry Condell.

Como hemos visto, de las obras que han llegado hasta nosotros, las escritas solamente por Beaumont son dos. A parte de The Faithful Shepherdess, las escritas solo por Fletcher son pocas. En general Fletcher gustó de trabajar en colaboración, en ello seguía la práctica común en el teatro inglés del XVI y del XVII caracterizado por la frecuente asociación entre dramaturgos. Esta práctica queda constatada por diversos testimonios escritos, el de Henslowe entre ellos.

John Fletcher trabajó pues ayudado por diversos colaborado-

res, e incluso es posible que el equino Beaumont y Fletcher tuvieran también algún compañero que les ayudara en su tarea. Los nombres de estos colaboradores no constan en ninguna edición y ha sido preciso realizar numerosos análisis métricos y de estilo para deslindar las características más marcadas de cada uno de los posibles coautores. A pesar de ello es difícil poder distinguir con seguridad a quién se debe una escena determinada o cuáles fueron los colaboradores de una u otra obra. Hay que tener en cuenta que la labor se dificulta considerablemente debido a que existía la costumbre de revisar las obras teatrales cada vez que volvían a representarse pasado cierto lapso de tiempo, muchas veces a pesar de que el tiempo transcurrido hubiera sido relativamente corto. Posiblemente, estos cambios se deberían en parte a que los manuscritos de la compañía estaban usados, lo que obligaba a añadir cualquier trozo que se hubiese perdido, pero sobre todo, eran debidos al deseo de los actores de poner las obras al día para así poder cosechar nuevos aplausos. Que los actores realizaban cambios y copias de memoria de las obras lo admitía el propio Moseley, el editor del primer folio de Beaumont y Fletcher¹⁰, cuando en una nota al lector decía: "When these Comedies and Tragedies were presented on the Stage, the Actours omitted some Scenes and Passages (with the Authour's consent) as occasion led them; and then when private friends desir'd a Copy, they then (and justly too) transcribed what they Acted."

El desacuerdo de los eruditos en cuanto a las atribuciones es grande. El más fiel colaborador de Fletcher a partir de su separación de Beaumont fue sin duda Philip Massinger, quien a parte de colaborar con él, siguió en la compañía muchos años después de la muerte de Fletcher y fue el encargado de realizar muchas de las adaptaciones que se llevaron a cabo para representaciones posteriores a 1625. Fletcher y Massinger estuvieron unidos por una sincera amistad hasta el extremo que a la muerte de este último, su cuerpo fue enterrado en St. Saviour, en la misma tumba que su antiguo compañero John Fletcher. De esta amistad queda constancia en un poema de Sir As-

ton Cockaine incluido en su Chain of Golden Poems de 1658:

An Epitaph on Mr. John Fletcher, and Mr. Philip
Massinger, who lie buried in one Grave in
St. Mary Overie's Church in Southwark.
In the same Grave Fletcher was buried here
Lies the Stage-Poet Philip Massinger:
Playes they did write together, were great friends,
And now one Grave includes them at their ends:
So whom on earth nothing did part, beneath
Here (in their Fames) they lie, in spight of
death.

Fletcher trabajó también a menudo con Nathan Field, actor de la misma compañía y, ocasionalmente, con Rowley, que también pertenecía a los King's men. Existiría también alguna colaboración muy concreta con William Shakespeare y son evidentes algunas revisiones de Shirley y algún plagio de Jonson. Estos últimos por parte de Jonson tal vez, pero más probablemente a la obra de Jonson en un plagio llevado a cabo en alguna revisión. La realidad es que existen unos pasajes literalmente iguales en Jonson y Fletcher y que la comedia de Jonson es posterior a la comedia de Fletcher.

A parte de estas colaboraciones que son las históricamente verosímiles y las que encuentran un mayor acuerdo entre los investigadores, éstos han creído hallar también las manos de: Tourneur, Daborne, Middleton y Ford. Sin embargo el desacuerdo llega a veces a tales extremos entre los distintos trabajos realizados por los eruditos que Bentley¹¹, después de admitir la colaboración de Massinger, Field y Rowley añade: "the horde of other poets who have been clamed as Fletcher's collaborators by one or another earnest investigator can generally be dismissed". Actitud razonable que debemos compartir mientras las pruebas aducidas para la participación de uno u otro dramaturgo no tengan mayor consistencia.

Algunas de las tragedias, tragicomedias y comedias de nuestros autores se habían publicado ya en cuarto en fecha muy temprana. Algunos de estos cuartos son poco fiables ya que difieren bastante entre sí. La primera gran colección de las obras de Francis Beaumont y John Fletcher se publicó en folio en 1647. En la primera página podemos leer que se trata de

Comedies and Tragedies written by Francis Beaumont and John Fletcher, Gentlemen. También se asegura que eran obras "never printed before, And now published by the Authors Originall Copies" publicadas por Humphrey Robinson "at the three Pidgeons" y Humphrey Moseley "at the Princes Armes in St. Pauls".

Esta colección que se conoce como el Primer Folio, contiene todas las obras no publicadas anteriormente en cuarto exceptuando The Wild Goose Chase, que en el momento de la edición se creía perdida. Estas obras no publicadas anteriormente son 34 que en el catálogo del folio tienen los siguientes títulos:

A Catalogue of all the Comedies and Tragedies Contained
in this Booke

The Mad Lover	The Double Marriage
The <u>Spanish</u> Curate	The Pilgrim
The Little <u>French</u> Lawyer	The Knight of <u>Malta</u>
The Custome of the Country	The Womans Prize, or the Tamer
The Noble Gentleman	Tamed
The Captaine	Loves Cure or The Martiall Maide
The Beggars Bush	The Honest Mans Fortune
The Coxcombe	The Queen of <u>Corinth</u>
The False One	Women Pleas'd
The Chances	A Wife for a Moneth
The Loyall Subject	Wit at severall Weapons
The Lawes of <u>Candy</u>	The Tragedy of <u>Valentinian</u>
The Lover's Progresse	The Faire Maid of the Inne
The Island Princesse	Loves Pilgrimage
The Humorous Lieutenant	The Maske of the Gentlemen of
The Nice Valour, or The Pas-	Grayes Inne, and the Inner Temple
sionate Mad Man	<u>at the Marriage of the Prince and</u>
The Maide in the Mill	Princesse Palatine of <u>Rhene</u>
The Prophetesse	Four Playes (or Morall Represen-
The Tragedy of <u>Bonduca</u>	tations) in one
The Sea Voyage	

La edición va precedida de más de una treintena de poemas laudatorios debidos a la pluma de poetas y caballeros, entre ellos Ben Jonson, Sir Aston Cokaine, Robert Herrick, Ja. Shirley y naturalmente Humphrey Moseley.

El Segundo Folio se publicó también en Londres en 1679. En esta ocasión se añadieron las obras que ya habían sido publi-

cencia. Siendo estudiante había tomado parte en las representaciones navideñas que se organizaban en los colleges de Oxford y sabemos que al menos en una ocasión, había contribuido con una conferencia humorística sobre la gramática. Antes de empezar a relacionarse con la escena londinense había escrito el poema Salamancis and Hermaphroditus, que publicó anónimamente en 1602. Pero su primera comedia, The Woman Hater, fue escrita hacia 1606 y publicada un año más tarde. Esta primera obra teatral es una comedia de "humores" en el estilo de Ben Jonson, dramaturgo con el que mantuvo una buena amistad y que le escribió un epigrama. Cuando éste publicó su Volpone Francis Beaumont le escribió unos versos laudatorios. También escribió otros versos del mismo tipo para The Faithful Shepherdess de John Fletcher. Se supone que por estas fechas empezó la amistad de ambos y su colaboración que probablemente perduró a lo largo de siete obras: Philaster (1610); The Maid's Tragedy (1611); A King and No King (1611); Cupid's Revenge (1612); Four Plays in One y The Coxcomb, estas últimas de difícil datación. Finalmente tenemos The Scornful Lady escrita tal vez entre 1613 y 1615. Son muchos los investigadores que creen que The Knight of the Burning Pestle, probablemente la más famosa de las comedias del grupo, fue escrita por Beaumont sin participación alguna de Fletcher, ésta y The Two Noble Kinsmen (1613) colaboración de Fletcher y William Shakespeare en la que tal vez también intervino Beaumont, formarían el conjunto de su obra conservada hasta nuestros días. Sin embargo, esta última atribución es dudosa. La última fecha de la que sabemos con seguridad que Beaumont estaba trabajando es la del 20 de febrero de 1613, fecha para la que escribió una máscara que se representó con motivo de las fiestas de la boda de la princesa Elizabeth.

Vemos pues que del más de medio centenar de obras editadas en el Folio de Beaumont y Fletcher de 1679, Beaumont no pudo intervenir más que a lo sumo en una decena escasa de comedias y una máscara. Sin embargo, su nombre quedó asociado al de Fletcher de tal modo que cuando los actores y editores publi-

cadadas en cuarto con anterioridad al Primer Folio y también The Wild Goose Chase. Los versos laudatorios se redujeron a once y alguno de ellos no se imprimió entero.

A parte de The Wild Goose Chase, las obras que se publicaban en folio por primera vez eran:

The Maids Tragedy	The Knight of the Burning Pestle
A King and No King	The Night Walker, or, The Little Thief
The Scornful Lady	
The Elder Brother	The Coronation
Wit without Money	Cupids Revenge
The Faithful Shepherdess	The Two Noble Kinsmen
Rule a Wife and Have a Wife	<u>Thierry and Theodoret</u>
	The Woman Hater
Monsieur Thomas	
The Chances	
<u>Rollo Duke of Normandy</u>	

El conjunto de todas las obras publicadas en este Segundo Folio de 1679, constituyen el Beaumont and Fletcher Canon.

No son éstas las únicas obras atribuidas a Francis Beaumont y John Fletcher. En la primera gran edición moderna de las obras dramáticas de nuestros dos dramaturgos a cargo del Rev. Alexander Dyce (1843-46), no se incluía The Coronation, se publicaban en cambio The Widow y The Faithful Friends.

Sin embargo, la crítica moderna parece estar de acuerdo en decir que The Widow no tiene nada ni de Beaumont ni de Fletcher. No ocurre igual con The Faithful Friends, que es una comedia procedente de un manuscrito que había pasado de Weber a Dyce y parece que procedía de Theobald, un sobrino del editor de Shakespeare; algunos estudiosos, Oliphant entre ellos, han creído ver la pluma de Beaumont y Fletcher en ella.

Se sabe de la existencia de otras obras que se perdieron como el Mador de Beaumont; A right Woman de Beaumont y Fletcher; The Birth of Merlin; The Jeweller of Amsterdam o The Devil of Dowgate; pero otras subsisten en mejor o peor estado como Double Falsehood, una comedia reescrita por Theobald, o John van Olden Barnevelt sobre la vida del político holandés, que se representó en 1619 al poco de la muerte del ilustre personaje, a cargo de los King's men y que ha llegado

hasta nosotros en una versión muy revisada. Finalmente podemos mencionar A Very Woman, publicada en 1655 por Moseley como de Massinger diciendo que era una revisión hecha "by command" de una comedia antigua que se consideraba de Fletcher.

A parte de esto podríamos incluir también las colaboraciones con Shakespeare: Henry VIII, Julius Caesar y el Cardenio si realmente es Double Falsehood como parece. Sin embargo es este un campo muy conflictivo del que hablaremos en su momento.

Llegado el momento de decidir qué tragedias y qué comedias vamos a reconocer como obra de Beaumont y Fletcher, las posibilidades son pues múltiples. No obstante, los estudios métricos han dado resultados tan dispares y a veces tan contradictorios que creemos más prudente partir de las obras publicadas dentro del siglo en que vivieron los dos dramaturgos. Para ello y como hemos dicho en la nota introductoria a este trabajo, hemos utilizado la edición de los Cambridge English Classics a cargo de Arnold Glover y A.R. Waller, que es la única que sigue estrictamente las obras del segundo folio y se atiene a sus textos sin modificarlos. La edición incluye además en cada uno de los diez volúmenes, un apéndice en el que se dan todas las variaciones que pueden encontrarse en el primer folio o en las más fiables ediciones en cuarto.

Son éstas pues las obras que hemos tomado en consideración en nuestro estudio. Hemos hecho excepción solamente de dos comedias para las que Oliphant da buenas razones por las que considerarlas obra de nuestros dramaturgos, y que incluimos porque además tienen, a nuestro juicio, una evidente relación con la literatura española y el presente trabajo nos parecería incompleto si no las recordáramos aunque sea brevemente. Estas obras son The Faithful Friends y Cardenio o Double Falsehood.

Veamos ahora como era el teatro para el que escribieron Francis Beaumont y John Fletcher y cual es el mundo que encontramos en sus obras.

El público al que iban dirigidas las tragedias y las comedias de estos dos dramaturgos era un público mucho más restrin-

gido que el que había asistido al triunfo de las grandes representaciones multitudinarias que se dieron en el Globe o en el Swan a finales del siglo anterior y en la primera década del XVII. Ello y las transformaciones sufridas por los mismos edificios de los teatros, llevaron consigo ciertos cambios de actitud y de presentación que explican en cierto modo algunas de las características de nuestros dramaturgos.

Para que la obra de Beaumont y Fletcher llegara a ser lo que fue era preciso que el teatro inglés sufriera algunos cambios, modificaciones que afectaron a la misma estructura de los teatros. Hacia 1596, James Burbage había comprado un complejo edificio en Blackfriars, situado dentro del viejo recinto que había pertenecido a los frailes dominicos predicadores, los blackfriars, y que había formado parte del monasterio.

Blackfriars era por aquel entonces un lugar de moda para los nobles y caballeros que acudían allí a practicar sus deportes favoritos. Había también en el entorno algunas residencias aristocráticas. Burbage decidió montar allí un teatro en claro desafío a la ley que no permitía establecer teatros dentro de los límites de la ciudad. Para ello debió contar con el apoyo de nobles y altos dignatarios del gobierno, lo que abunda en la teoría de que a parte del favor popular, el principal apoyo del teatro fue siempre la realeza y la aristocracia. Burbage pues, convirtió aquellas salas en un teatro cubierto que iba a estar en funcionamiento durante largos años. Al principio arrendó el local, pero los arrendatarios que eran The Children of the Queen's Revels sufrieron diversos fracasos como el de Eastward Ho o The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron y volvieron a cederle el teatro. Por esta razón los King's men pasaron a ocupar el Blackfriars que al principio utilizaban como teatro de invierno guardando el Globe para el verano. Así se inició el paso de las compañías a los teatros cerrados, es decir, dotados de techo y de luz artificial. Estos teatros que se llamaron "privados" estaban abiertos a cualquier espectador que estuviera dispuesto a pagar la entrada,

generalmente muy cara. El público de estos nuevos locales procedía de una sección de la sociedad mucho más reducida que el que había acudido a los teatros abiertos. Era un público variado: en el que abundaban los cortesanos, pero no eran sólo éstos los que acudían a las representaciones, el teatro se nutría en gran parte de las familias burguesas. En el prólogo de The Woman's Prize se dice:

The end we aim at, is to make you sport;
Yet neither gall the City nor the Court

Lo que indica que la representación se dirigía a ambos estamentos. En The Knight of the Burning Pestle vemos en escena al público de un teatro privado (la obra se representó probablemente en el mismo Blackfriars hacia 1607), entre este público aparecen un tendero con su esposa y su aprendiz que intervienen frecuentemente interrumpiendo la acción de la obra que se está representando. Su presencia debía ser normal o al menos verosímil para el verdadero público que contemplaba la obra. Por otra parte tenemos el comentario de un espectador contemporáneo que a propósito de uno de estos teatros, The Children of Paul's escribió: "A man shall not be choke with the stench of Garlick, nor be pested to the barmie jacket of a Beer-brewer"¹², y un cervecero tampoco era un espectador aristocrático. A pesar de ello el precio de la entrada era caro y estos ejemplos más debían ser excepciones a la regla que el público corriente que acudía a estos locales.

Junto a los teatros privados seguían funcionando los teatros públicos. Shakespeare estrenó Othello y King Lear en el Globe en Southwark, pero en general, los teatros más populares al aire libre fueron presentando piezas cada vez más flojas hasta llegar a obras deleznables como If You Know Me Not you Know Nobody o las aventuras de Dick Whittington y su gato. Ante tales espectáculos era de esperar que nuestros dramaturgos optaran muy discretamente por los teatros privados, prefiriendo a un auditorio que gustaba más de obras como The Dutch Courtesan de Marston que de la Honest Whore de Dekker, buscando sus

primeros modelos en las comedias de "humores" y en las sátiras de Ben Jonson.

Los teatros públicos seguían funcionando pero tanto los dramaturgos como los auditorios empezaban a dividirse. Ben Jonson contribuyó considerablemente a esta división escribiendo desde un punto de vista más culto y aristocrático y apartándose de los gustos de la gran masa de espectadores. Beaumont y Fletcher iban a establecer el estilo que caracterizaría a estos nuevos teatros.

De hecho, los teatros más pequeños llevaron a que se introdujeran ciertos cambios en las obras que se representaban. El lenguaje se hizo más reprimido, más suave y la escenificación fue más sofisticada y convencional. Los grandes movimientos de masas, las batallas y las grandes escenas que se habían visto por ejemplo en el Globe al representarse la coronación de Ana Bolena en Henry VIII, eran imposibles. En cambio, los personajes cortesanos, las escenas palaciegas, los altos dignatarios, eran debidamente apreciados por un público entendido en el tema, a pesar de que las cortes de las tragedias y las comedias de Beaumont y Fletcher se situaban en tierras lejanas o en países imaginarios. Pero a pesar de ello seguían siendo muy inglesas y eran consideradas como propias por los que conocían la corte de primera mano.

Es difícil saber cual era la verdadera opinión de Fletcher sobre el mundo que le rodeaba. Tenía una mente lúcida y gustaba de mantenerse al margen de los sucesos que ocurrían a su alrededor sin entregarse a sí mismo en la defensa de las posiciones diversas que nos presenta en el teatro. Parecía gozar contemplando los efectos que desencadenaba una situación densa y explosiva, o viendo como sus personajes luchaban contra sus propios dilemas y sin exteriorizar su opinión, buscando quizás que el espectador decidiera por sí mismo. Vemos hablar a sus personajes, pero la opinión del autor no aparece.

La lectura de una cualquiera de las obras del canon nos permite contemplar un complejo entramado de situaciones, volunta-

des y sentimientos como los que en situaciones extremas pueden llegar a formar parte de nuestra vida. Es muy probable que el sentido fletcheriano de la realidad se sintiera tanto más satisfecho cuanto más extrema la situación planteada¹³. En sus tragedias y tragicomedias desarrolla constantemente este principio de la complejidad natural de las cosas de la vida.

Seguía un plan perfectamente preconcebido en el que se calculaban y sopesaban los efectos, dosificando las sorpresas, los cambios y los sucesos, insinuando que las cosas podrían no ser lo que parecen, pero manteniendo la intriga hasta el final. En general la acción prevalece sobre la caracterización.

El protagonista de la tragedia suele tener un valor universal, pero éste no es el caso de las tragedias de Beaumont y Fletcher, en ellas, la complicación de lo circunstancial hace que no podamos contrastarlo con los valores universales. Sus personajes trágicos existen envueltos en un mundo de intrigas humanas. Sus tragedias presentan la discusión formal de un tema, en The Maid's Tragedy por ejemplo, lo que se debate es si un súbdito puede tomar venganza del propio monarca. Lope que trata también el mismo tema es contundente en la solución del Alcalde de Zalamea, sin embargo Beaumont y Fletcher intentan hallar una solución de compromiso poniendo estas palabras en boca del sucesor del monarca:

May this fair example be to me,
To rule with temper for on lustful Kings
Unlookt for sudden deaths from heaven are sent!
But curst is he that is their instrument.

Planteados los temas casi a priori, los autores dejan que vayan desarrollándose por sí mismos de modo que la acción queda controlada por un impulso dual, el pro y el contra. La estructura es totalmente lógica lo que sin duda consiguió inducir a la reflexión a sus espectadores. Por otra parte hay momentos de gran intensidad emotiva en los que Beaumont y Fletcher consiguieron llegar al pathos de un modo dramático y sumamente

hábil.

Como su mismo nombre indica, las tragicomedias pretendían ser un intermedio entre la tragedia y la comedia. Fletcher que había leído el Pastor Fido de Guarini, puesto que se inspiró en él para su Faithful Shepherdess, habría leído sin duda la definición que Guarini da en esta misma obra de lo que es una tragicomedia. Una tragicomedia no se llama así porque tenga momentos de alegría y momentos trágicos sino porque la muerte no aparece en ella, lo que impide que la obra sea una tragedia, no obstante, los personajes se acercan a situaciones que rondan el peligro de muerte, por lo que tampoco nos hallamos ante una comedia. Fletcher se atuvo a esta definición. El mundo de su tragicomedia no es un mundo de grandeza sino un mundo de seres normales colocados en puestos de importancia. Son caracteres pasivos a los que la vida y las gentes empujan hacia su buena suerte final. En Philaster, por ejemplo, que es en cierto modo una interpretación distinta de los planteamientos que se presentan en el Hamlet de Shakespeare, vemos claramente esta falta de acción personal que caracteriza la tragicomedia del canon y que la distingue de la gran acción propia de la tragedia. Philaster ha pensado en rebelarse contra el usurpador de Messina, pero no encuentra nunca el momento oportuno, él nada tiene que ver con la rebelión de sus conciudadanos que le lleva al poder. Por otra parte, dice amar a la princesa Arethusa y sin embargo, cuando cree que el paje Bellario le ha traicionado, amenaza de muerte a ambos, pero, a penas osa herirles. Lo mismo podríamos decir de A King and No King donde Arbaces que se ha enamorado de su propia hermana, no hace nada más que lamentarse y ponerse furioso hasta que se revela que no les une ningún parentesco y que su amor es posible.

La comedia de Beaumont y Fletcher puede ser espléndida. En ella se toma una situación que ya encierra en sí misma una serie de principios dinámicos y deja que estos se desarrollen libremente de un modo feliz, cómico, triste o fatal según sea el personaje de que se trate. La acción se sitúa generalmente

en países extranjeros, y los sucesos, las intrigas, los disfraces, las sorpresas y las bromas se cruzan y entrecruzan con gran complejidad. Los dos dramaturgos son grandes maestros en el campo de la sátira y de lo burlesco. En sus mejores momentos se trasluce una fuerza irónica profunda.

En cualquiera de los tres aspectos, en la tragedia, en la tragicomedia y en la comedia, el diálogo es de una gran naturalidad, muy próximo al del habla cotidiana de aquel momento. El discurso dramático es simple y fluye con espontaneidad, por lo que resultaba mucho más comprensible para el auditorio que el lenguaje más denso o complejo de otros dramaturgos. Esta facilidad se reconocía abiertamente en la edición de 1652 de The Wild Goose Chase en la que se incluyen unos versos laudatorios de H. Harrington en los que se dice:

No Commas ly intranc'd, and rise up sence
Three, four lines off, such is thy Influence

y en el primer folio (1647) Alexander Borne alaba a los autores por evitar lo que él llama "wit's stenography" y "the very anagrams of eloquence".

Francis Beaumont murió en 1616 y el hecho de que el responsable exclusivo de cuatro quintas partes del canon sea solo John Fletcher, ha condicionado el que éste sea el blanco de todas las críticas. Se ha dicho de él que sólo se preocupaba de mantener el interés del público a costa de introducir una novedad tras otra, desentendiéndose del rigor psicológico, o también que se guardaba datos en la manga para que el final fuera más inesperado o las escenas más emocionantes, y ocasionalmente, hay algo de cierto en tales acusaciones. Pero digamos ya que son casos esporádicos relativamente comprensibles en una obra de la extensión de la de Fletcher. Situaciones de este tipo son pues muy pocas, la más extrema quizás sea la que se presenta en The Captain, comedia en la que la protagonista Leila, una viuda asediada por sus admiradores, incongruentemente, hace avances amorosos a su propio padre. Es una actitud pour épater que no es usual en el dramaturgo. A parte

del mal gusto evidente en este caso y del que Fletcher no estaba ajeno de vez en cuando, su mente era extraordinariamente fértil y sabía salir airoso hasta de casos tan extremos.

En cuanto a la segunda acusación, la de guardarse datos hasta el final para así sorprender mejor a los espectadores, creemos que es falsa. El profesor Leech en su interesante estudio sobre la estructura de la obra fletcheriana demuestra claramente que en todos los casos el autor había dado indicaciones o señales de que el desenlace podía ser muy otro que el que podía esperarse del desarrollo normal de la acción.

La imagen que Fletcher nos da de las mujeres es bastante satírica y a menudo desagradable. En sus colaboraciones con Philip Massinger se exagera todavía más. Sus mujeres honestas no suelen ser inocentes, conocen muy bien el precio de su doncellería y por ello no la rinden. Posiblemente era una actitud extendida en aquella época, pero, a nosotros nos sorprenden desagradablemente escenas como las que encontramos por ejemplo en The Elder Brother o en Love's Cure. En la primera de estas comedias, el padre de una jovencita de catorce años aconseja a su hija que tenga mayor actividad y haga más ejercicio al aire libre ya que las jóvenes de las familias ricas parecen tener a mal el hacer el más mínimo ejercicio y se pasan el día sin hacer nada. La doncella de la joven que asiste a la conversación tiene sus recomendaciones que hacer al respecto¹⁴:

Sylvia. With your pardon (were you but pleas'd to minister it) I could prescribe a Remedy for my Lady's health, and her delight too, far transcending those your Lordship but now mention'd.

Lewis. What is it, Sylvia?

Sylvia. What is't! a noble Husband;...A loving, and, but add to it, a gamesome Bedfellow, being the sure Physician.

Shew no mercy to a Maidenhead of fourteen, but off with't: let her loose no time, Sir; Fathers that deny their Daughters lawful pleasures, when ripe for them, in some kind edge their appetites to taste of the fruit that is forbidden.

Se acuerda pues que buscarán un marido para la joven, pero Angellina quiere un marido rico:

Angellina. ...a Courtier, and a Scholar, young, and

valiant; these are but gawdy nothings, if there be not something to make a substance.

Lewis. And what is that?

Angellina. A full Estate, and that said, I've said all; and get me such a one with these Additions, farewell Virginity, and welcome Wedlock.

Decidido como debe ser el marido, el padre pide a Angellina que vuelva a la casa:

Lewis. ...I' th' mean time home, and feast thy thoughts with the pleasures of a Bride.

En Love's Cure Eugenia que ha sabido el regreso de su marido después de veinte largos años de ausencia en las guerras de Flandes, le da la noticia a su hijo Lucio y añade¹⁵:

Though old, I do a while forget mine age
And play the wanton in the entertainment
Of those delights I have so long despair'd of.

Ambas conversaciones no pueden menos de parecernos impropias incluso trescientos cincuenta años más tarde.

Hemos de decir en descargo de Fletcher que hemos presentado dos casos extremos y que además son escenas que a pesar de pertenecer a comedias de Fletcher, han sido atribuidas a Philip Massinger por la mayoría de los investigadores. Love's Cure es una obra discutida, pero en The Elder Brother los estudiosos están de acuerdo en que es una comedia escrita en colaboración con Massinger, en la que éste probablemente escribió el primero y el último acto, guardándose Fletcher el desarrollo de la acción en los actos, segundo, tercero y cuarto. Tal vez Fletcher no escribiera pues esta escena directamente, pero es evidente que se avino a que formara parte de su comedia, y de hecho, no difiere tanto de otros personajes menos llamativos, pero semejantes, de los que no hay duda que fueron escritos por él mismo.

Y sin embargo, en The Woman's Prize vemos a Fletcher escribiendo una comedia en defensa del sexo femenino, poblada de unas mujeres que son personajes entrañables y rebosante de un humor y una ironía amables y llenos de ingenio.

La actitud de Beaumont era algo distinta de la de Fletcher,

su humor es más cordial, tenía también sus salidas de tono pero las concentraba en los personajes jocosos. Sus jóvenes carecen de la sensualidad y falta de modestia de las doncellas de su compañero y son encantadoras en su inocencia y dulzura. Para él los vicios eran defectos sin paliativos y los caracteres se mantienen constantes al margen de los efectos escénicos.

En cuanto al estilo literario, digamos finalmente que el verso de John Fletcher, a excepción hecha de The Faithful Shepherdess que es una obra pastoril llena de lirismo y poesía y que difiere en casi todo de las demás obras de su autor, se distingue en general por una serie de aspectos externos tales como: finales dobles, sílabas extra al final del verso acentuadas expresamente, abundancia de pies trisílabos, líneas cortadas, o versos que se enlazan indebidamente. Es esta libertad de tratamiento la que le permitió la gran naturalidad de sus diálogos. Este descuido de las normas métricas era totalmente intencionado (como podemos comprobar si cotejamos su obra en general con The Faithful Shepherdess) y le posibilitaba escribir en verso pasajes en los que los demás se veían obligados a hacer uso de la prosa. Sus diálogos son muchas veces tan directos y reales que Dryden llegó a decir "Fletcher understood and imitated the conversation of gentlemen much better than Shakespeare". Lo que sin duda sería cierto, pues es improbable que los cortesanos que nos presenta, caballeros y galanes a la moda, tuvieran conversaciones que se aproximaran mucho a la profundidad que hallamos en Shakespeare. La maestría y la facilidad para el idioma de Fletcher son casi maravillosas, lo que acentuaba y potenciaba su inventiva cómica que de por sí era ya notable. Su ingenio, su chispa y su capacidad para sorprender, casi no tienen rival.

En sus peores momentos debemos decir de él que adoptó ciertas particularidades que utilizó hasta extremos que llegan a la monotonía y al cansancio. Escribe a veces repeticiones sin sentido, irritantes, en las que se amontona una palabra sobre

otra para aumentar el efecto de la expresión y que hacen que el pasaje pierda toda la simplicidad de diocion y con ello su posible grandeza. Digamos en su descargo que escribía tres o cuatro comedias al año. Sus detractores han dicho que sus comedias eran magnificas como primer borrador, pero, que deberían haber vuelto a escribirse casi todas. Y es cierto que su obra adolece de cierta precipitación. No es un trabajo cuidado y revisado por el autor buscando un acabado perfecto. Aquí podríamos recordar nuevamente a Lope de Vega y la rapidez de su creación dramática, como cumpliendo con la necesidad material de suministrar nuevas comedias a los actores, tan desigual a menudo pero siempre capaz de remontar los malos momentos con la ayuda de su ingenio o de su talento poético. La producción de Fletcher es mucho menor que la de Lope y su talla dramática tampoco alcanza su altura, sin embargo, intuimos que su modo de trabajar sería semejante, no obstante en todas sus obras hay momentos plenamente conseguidos por su poesía, emoción, sensibilidad, ironía o fuerza cómica, capaces de remontar cualquier lapso que se hubiera producido. En sus mejores tragedias consigue momentos de verdadera grandeza y en las comedias, celebradas por su broad humour pueden haber pasajes llenos de sensibilidad y poesía.

Estilísticamente Francis Beaumont fue mucho más conservador que su compañero, y por tanto mucho menos individualista que Fletcher. En su obra no suelen haber líneas cortadas, los versos fluyen seguidos y no presentan finales dobles. Con frecuencia el verso parece demasiado corto, ello es debido a que utilizaba palabras de muchas sílabas que debían pronunciarse plenamente, en su totalidad. En muchas ocasiones terminaba la línea en la décima sílaba prescindiendo de que la última palabra fuera un adjetivo, una preposición o una conjunción. Son frecuentes los versos que terminan en una décima sílaba casi sin acento. Por otra parte, mezclaba el verso y la prosa interrumpiendo una exposición en verso para pasar a la prosa o dejando la prosa para continuar en verso. Sus alocuciones en

verso empiezan muy a menudo con un alejandrino y con frecuencia mezclaba la rima y el verso libre.

La mayor cualidad de Beaumont fue su don para la caricatura, para la que estaba singularmente dotado. Su parodia de la épica no tiene igual. En cambio su sentimentalismo podía ser excesivo, sin embargo encontramos pasajes extraordinariamente logrados llenos de patetismo en los que para algunos críticos alcanza casi la grandeza de Shakespeare.

Dado que Philip Massinger fue el más asiduo colaborador de Fletcher y que más tarde revisó muchas de las obras del canon conviene mencionar algunos de sus rasgos más característicos.

Su estilo es muy inferior al de su maestro aunque compartía hasta cierto punto su destreza dramática y su gran fuerza constructiva. Hace frecuente uso del verso libre, raras veces acude a la rima y algunas a la prosa. Su lenguaje es retórico y carente de la emoción y el pathos que conseguía Fletcher. Su léxico es tan medido y premeditado que nunca llega a parecer auténtico por completo y no consigue emocionar al lector. En cambio, su afición a la declamación y su amor a la dialéctica hacen que sus escenas en las que defiende alguna idea, sean excelentes. En general, no consigue conmover a su auditorio pero no por ello deja de ser elocuente. Carecía de la facilidad que tenía su maestro para crear momentos de gran emoción, tal vez porque al llegar al punto álgido de una escena, el orador que había en él dominaba siempre al dramaturgo.

Digamos finalmente que Beaumont y Fletcher, cuyos nombres habían quedado asociados para siempre como si de un solo dramaturgo se tratara, gozaron de una fama extraordinaria en los siglos XVII y XVIII. Bentley¹⁶ en sus lecturas de la literatura de este período dice haber hallado más de trescientas referencias a ellos o a su obra, y ello sin haber intentado una búsqueda seria de las mismas.

El gran éxito de sus obras hizo que muchas de ellas siguieran representándose con regularidad después de la restauración y algunas llegaron a estar en cartel hasta las primeras

décadas del siglo XIX.

Durante el cierre de los teatros se hicieron diversos drolls que alcanzaron gran popularidad. Rule a Wife and Have a Wife dio lugar a The Equal Match editado en 1672 junto con otros varios en el famoso The Wits o Sport upon Sport. Las partes más groseras de The Custom of the Country originaron The Stallicon; y The Scornful Lady, The False Heire and Formal Curate.

D'Avenant tomó dos personajes de Wit at Several Weapons para su comedia The Wits; Ravenscroft basó London Cuckolds en los actos segundo y cuarto de Women Pleased. A principios del siglo XVIII Colley Cibber escribió varias comedias basándose en obras de nuestros dramaturgos: The Rival Fools sobre Wit at Several Weapons; parte de The Elder Brother y de The Custom of the Country formaron su Love Makes a Man or The Fop's Fortune y The False One le proporcionó los elementos para escribir Caesar in Egypt estrenada en 1724. Una de las adaptaciones más tardías es la de The Scornful Lady adaptada por Cooke en su Mrs. Abington en 1783.

Adaptaciones y revisiones de Beggar's Bush se siguieron representando hasta 1815, The Humorous Lieutenant se representó en el Covent Garden en 1817 y Rule a Wife and Have a Wife siguió poniéndose en escena con mayor o menor regularidad hasta 1825.

No es exagerado pues decir que Beaumont y Fletcher, junto a William Shakespeare y Ben Jonson, formaron el gran triunvirato admirado por los públicos ingleses de los siglos XVII y XVIII.

3. Colaboración con William Shakespeare.

Fueron varios los colaboradores que tuvieron una parte más o menos importante en la composición de lo que hoy hemos venido en llamar la obra de Beaumont y Fletcher. Pero, sin duda, la

colaboración más interesante, la que llama más la atención, es la colaboración con Shakespeare. El estudio de ésta y de las posibles influencias de Shakespeare en Fletcher y tal vez de Fletcher sobre las últimas obras del maestro, merece que nos detengamos un momento para considerarlo.

Fletcher tenían quince años menos que Shakespeare y Beaumont cinco menos que su compañero. Ambos se habían dejado influir por las corrientes teatrales al uso y en especial por la obra de su amigo Ben Jonson. Hubiera sido increíble que los dos jóvenes dramaturgos no hubieran sufrido el influjo del gran escritor de Stratford. Existe incluso la creencia de que en los últimos años de su carrera literaria, Shakespeare habría acusado una reacción recíproca ante la obra de los dos jóvenes. Lo cierto es que formalmente, sus últimas comedias tienen un indudable parentesco con la tragicomedia fletcheriana. En Cymbeline, The Winter's Tale y The Tempest, vemos ejemplos de la tragicomedia "sin muertes" pero llevando a los protagonistas "cerca de ella" y por caminos de adversidad, acabando todas ellas en un final feliz. Pero es paradójico que Shakespeare utilice una fórmula que sus autores crearon como una vía de evasión, para culminar su acto de fe en la realidad.¹⁷

Pasemos primero a la colaboración de Shakespeare y Fletcher. Las obras de las que se ha afirmado y que más comúnmente se admite que responden a una colaboración de los dos dramaturgos son: Double Falsehood (probablemente el desaparecido Cardenio basado en la historia de Cardenio que se narra en el Quijote); Two Noble Kinsmen y Henry VIII. Oliphant habla también de que la escena segunda del acto segundo de Julius Caesar se debe a la pluma de Beaumont, pero, aún de ser cierto como parece, ello no implica una colaboración, podría tratarse probablemente de una hoja perdida rehecha por Beaumont.

Tanto Cardenio como Henry VIII no se incluyen en los folios de Beaumont y Fletcher, pero, dado que ambas obras se relacionan con España, o por derivar de una obra literaria española (Cardenio y el Quijote) o por presentar algún personaje rela-

cionado con nuestra historia (Henry VIII), vamos a hablar brevemente de ellas y finalmente diremos unas palabras sobre la única de las tres atribuciones que está incluida en el folio de 1679: The Two Noble Kinsmen.

En Henry VIII hay una cierta contradicción, mientras por un lado el trato dado a la reina Catalina por su humanidad y comprensión parece post isabelino, por otro, la predicción de la grandeza de la futura reina Elizabeth parece indicar que se trata de una obra anterior al período de los Estuardo, y sin embargo, las alabanzas a la reina Elizabeth parecen escritas por la mano de Fletcher. Partiendo de esta contradicción se ha buscado la posibilidad de qué se tratara de la refundición de alguna vieja comedia isabelina, y así se ha supuesto que podía ser el Buckingham que había representado la compañía del conde de Sussex en 1593-4 o una réplica a las diversas comedias sobre el tema representadas al empezar el siglo como el Wolsey de Chettle o el Raise of Wolsey de Mundy, Srayton y Chettle o el Henry VIII de Samuel Rowley. Por otra parte no hay ninguna prueba que indique que la obra se hubiese representado antes de 1613.

F.G. Fleay cree que Henry VIII fue empezada por Shakespeare en 1609 y acabada por Fletcher en 1613; también pudo ocurrir que parte del manuscrito se destruyera en el incendio del teatro Globe en 1613, que ardió precisamente cuando se estaba representando una obra sobre Enrique VIII, y que se encargara a Fletcher de rehacer el texto. Sin embargo, el trabajo de los dos dramaturgos está tan íntimamente unido, que parece indudable que ambos trabajaran en estrecha colaboración. El paralelismo entre los sufrimientos y la nobleza de la reina Catalina, puestos de relieve junto a la coronación de Ana Bolena, y el exultante bautizo de la criatura que fue fruto de sus amores con el rey, parece un típico ejemplo de la dualidad fletcheriana.

En cuanto al posible Cardenio, hay que recordar que entre las obras que se representaron en la corte en 1613 se hallaba

un drama titulado The History of Cardenio, que como dice su título era una versión de la historia de Cardenio y Lucinda que aparece en la primera parte del Quijote. La comedia no se anotó en el Stationer's Register hasta 1653 y entonces se dió como obra conjunta de Fletcher y Shakespeare, pero no se publicó. Parece probable que esta historia de Cardenio sea Double Falsehood o The Distrest Lovers publicada por Theobald, el editor de Shakespeare, en 1728 como escrita por "William Shakespeare & c."¹⁸. El argumento deriva también de la historia de Cardenio aunque no aparece ningún personaje con este nombre. Theobald aseguró tener tres copias manuscritas de la obra que luego ardieron con el resto de su biblioteca. A partir de estos manuscritos hizo una adaptación de la obra introduciendo todas las alteraciones que le parecieran convenientes con lo que el original quedó casi irreconocible. Como era de esperar, el hecho de que apareciera una obra de Shakespeare cien años después de su muerte hizo que ya de inmediato se acusara a Theobald de falsificador. Los críticos se lanzaron sobre él atacándole y diciendo que en todo caso la obra tenía más de Fletcher que de Shakespeare. Pero la biblioteca se había quemado y los manuscritos habían desaparecido con lo que Theobald no podía demostrar la veracidad de sus palabras. No obstante, negó indignado la acusación y esta misma indignación es una prueba de su sinceridad puesto que Theobald no tenía nuestros datos sobre la historia teatral de principios del siglo XVII y desconocía también que Mosely había dado entrada en su libro a The History of Cardenio by Mr. Fletcher y Shakespeare en 1653, y al ver solamente el nombre de Shakespeare en el manuscrito, negaba con fuerza toda posible atribución a Fletcher.

Las discusiones de los estudiosos han sido innumerables. Oliphant creía firmemente en la contribución shakesperiana y parece que su posición es la más aceptada hoy en día. Sin embargo, la transformación llevada a cabo por Theobald fue tan extensa que es preciso hacer una labor casi de excavación para

entresacar los giros propios de Shakespeare o el trabajo de Fletcher. La parte debida a Shakespeare está incluso más cambiada que la de su colega debido a la simplificación a que se sometieron las complicadas proposiciones shakesperianas que Theobald debía encontrar demasiado difíciles y anticuadas, en cambio debió cambiar menos la parte escrita por Fletcher que era más asequible ²⁰.

Leech ¹⁹ cree ver cierta relación entre el final de Double Falsehood y All's Well that Ends Well. Se refiere a dos escenas, una en la que la joven Violante que ha sido abandonada por Henriquez, se presenta disfrazada de muchacho delante del duque y acusa a Henriquez de haberla tomado a su servicio y luego haberla despedido. Henriquez que no la reconoce, lo niega y ella se retira diciendo que traerá un testigo. El hermano mayor de Henriquez lee una carta de éste a Violante escrita cuando la abandonó, que llena al galán de desconcierto, pero se acaban todas las dudas cuando Violante reaparece sin el disfraz. Para Leech, la situación de Henriquez, la falsa acusación de Violante y el desconcierto del joven, recuerdan la relación entre Bertram, sus acusadores y el rey de Francia, en la obra de Shakespeare.

Otra escena de la obra en la que Violante, al igual que Leonora y Julio en All's Well, se nos presenta vagando por las montañas en las que la joven se ve en el peligro de ser violada por el Master of the Flocks, para él también establece una relación entre ambas obras.

Por otra parte cree que la introducción de una escena campesina significa también un nexo con The Winter's Tale y Cymbeline y con Philaster y la tragicomedia fletcheriana.

Las teorías del profesor Leech son siempre sugestivas, pero creemos que ambas escenas pueden explicarse por el simple desarrollo de la historia cervantina, especialmente la segunda. Recordemos que en la historia de Cardenio, Dorotea se refugia en Sierra Morena y el criado que la acompaña, hasta allí su fiel servidor, al verse libre en el monte, trata de violarla.

Pero, entra dentro de lo posible que Fletcher escogiera deliberadamente esta escena llevado por la afición a los espacios abiertos que demostró en sus últimas obras.

La tercera de las colaboraciones atribuidas a Fletcher y a Shakespeare es una obra que está incluida en el segundo folio de Beaumont y Fletcher (1679): The Two Noble Kinsmen²¹.

Tanto en una edición en cuarto que se imprimió en 1634 como en la entrada en el Stationer's Register, consta como de Fletcher y Shakespeare. Sin embargo Waterson pasó la obra a Moseley junto con otras dos comedias de Fletcher, The Elder Brother y Monsieur Thomas, como si sólo fuera de éste autor. Al año siguiente Robinson y Moseley la anunciaban junto a varias obras del canon como de Beaumont y Fletcher. Lo mismo ocurría en una lista de comedias de Beaumont y Fletcher de 1661.

En cambio Pope nos dice que existía la tradición de que la obra era de Fletcher, y Langbaine afirma que es de Fletcher y Shakespeare. Son afirmaciones contradictorias pero parece que pesa más la posibilidad de que sea una colaboración.

The Two Noble Kinsmen probablemente data de 1613, fecha que concuerda con las otras colaboraciones de ambos dramaturgos: Henry VIII y Cardenio.

El estudio literario de la obra permite atribuir algunas escenas a Shakespeare, especialmente la primera escena del primer acto, cuando aparecen las tres reinas que piden que los cadáveres de sus maridos muertos en la batalla sean enterrados, interrumpiendo la boda de Teseo. En algunos pasajes vemos reminiscencias de Midsummer Night's Dream o del Pericles y la estrecha amistad de Palamon y Arcite y la insinuación de que la amistad es superior al amor, que se da tanto en la relación entre ambos como en la que une a Teseo con Perithous, y que se presenta como un nexo mucho más fuerte que el que nunca podrá unir a Teseo con su prometida, son reminiscentes de The Winter Tale donde se nos dice que la amistad juvenil de Leontes y Polixenes es casi sagrada.

Ninguna de las tres obras que preceden es una obra maestra.

Shakespeare y Fletcher, aun siendo dos extraordinarios hombres de teatro eran muy dispares y su relación forzosamente no podía dar un resultado óptimo. Sin embargo, creemos que esta estrecha relación entre ambos dramaturgos ilumina positivamente el panorama de la vida teatral inglesa en el siglo XVII, en el que la amistad y las asociaciones entre dramaturgos eran comunes. También dice mucho de la consideración que la figura de Fletcher mereció al mayor de los dramaturgos ingleses de todas las épocas, William Shakespeare.

En relación con el presente trabajo Henry VIII y Cardenio son un eslabón más de la larga cadena de relaciones, citas, referencias históricas, parodias y deudas literarias que aparecen en el Beaumont & Fletcher canon, pero en este caso su valor queda considerablemente realizado por la participación de Shakespeare.

La influencia shakesperiana en Beaumont y Fletcher se trasluce en algunas obras escritas a modo de réplicas o continuaciones de algunas de las tragedias y comedias de Shakespeare. En The Woman's Prize, por ejemplo, encontramos una secuela irónica a The Taming of the Shrew. En otros casos hallamos ciertos paralelismos en escenas como entre Henry VIII y A Wife for a Month, donde hallamos una imitación de escenas cortesanas o una cierta relación entre las situaciones del rey Enrique y Frederick, o en Anne, que carecía de los escrúpulos de Evanthe al sustituir a la reina Catalina. También topamos con situaciones de base a partir de las cuales se desarrolla una nueva obra teatral que sigue por derroteros muy distintos a los de la obra que la origina. Esto último ocurre con Philaster, la tragicomedia en la que Beaumont y Fletcher parecen partir de la iniciación del Hamlet y trasladando la acción a un país mediterráneo, desarrollan la acción, no siguiendo las líneas de lo casual o accidental como en Shakespeare, sino de acuerdo con la situación en sí misma. Es innegable que el resultado obtenido en el Hamlet siguiendo el hilo de lo que es meramente casual o accidental, nos da un sentido mucho más vivo

de la realidad que la obra de nuestros poetas a pesar de seguir una línea mucho más real, pero éste es otro aspecto del caso.

Así vemos al rey de Calabria que ha depuesto alevosamente al rey de Sicilia y se ha apoderado de su reino. Muerto el rey, su hijo Philaster sigue viviendo en la corte del usurpador, aceptando el hecho de que el monarca actual hubiera arrojado a su padre del trono y esperando poder hacer algo algún día. El pueblo, sin embargo, está completamente a favor del joven príncipe. El monarca se siente agobiado por lo que ha hecho, pero sigue gozando de su posición privilegiada. Esta debilidad, su miedo al castigo divino, hacen más creíble el final, cuando el pueblo se subleva y lleva a Philaster al poder²².

Al igual que Philaster parece derivar de los planteamientos que se hacen en el Hamlet, Thierry and Theodoret podría ser también una réplica de la situación base que encontramos en King Lear. En vez del padre vemos a una madre, en lugar de hijas se trata de hijos, y en vez de un rey relativamente virtuoso, la madre de Thierry y Theodoret es un ser perverso. Thierry y Theodoret si bien están dominados por el terror, en el fondo son buenas personas²³.

Un caso en el que la relación con la obra de Shakespeare es evidente es el de The False One en cuyo prólogo se admite que al escribir esta obra sus autores seguían el camino trazado por Shakespeare en sus obras sobre el mismo tema "to tell of Caesar's amorous heats, and how he fell in the Capitol"... "we treat not of what boldness she did die (Cleopatra), Nor of her fatal love to Anthony".

Por otra parte, la tragedia de la reina Bonduca parece escrita pensando en Cymbeline. Ambas presentan conflictos entre Roma y los britones y en ambas sorprende la reconciliación final. En Cymbeline, éste es el vencedor, sin embargo dice que pagará voluntariamente el tributo que Roma exigía. En Bonduca el vencido Caratach, llevado por la admiración que siente por el valor de los romanos, consiente en ir a Roma a ver al emperador²⁴. Las similitudes entre ambas obras son tales que si

se demostrara que Bonduca, cuya fecha es incierta, se escribió antes que Cymbeline, tendríamos la prueba decisiva de que las últimas obras de Shakespeare estaban influidas por las de sus jóvenes colegas.

Fue Thorndike ²⁵ el primero en sugerir que Cymbeline, The Winter's Tale y The Tempest tenían alguna relación con las obras de Fletcher Philaster, A King and No King y Bonduca.

Es innegable que existen semejanzas entre los dos grupos. En los dos vemos la amenaza de un desastre que no llega a ocurrir, en ambas intervienen asuntos de estado, pero, lo que se destaca son las relaciones personales de los caracteres, los personajes ya no tienen la complejidad y la adecuación con la realidad de la vida que asociamos a la producción de la madurez shakesperiana. Hay abundancia de escenas al aire libre: las tierras de Gales en Cymbeline, Bohemia en el Winter's Tale, los bosques sicilianos de Philaster o las colinas británicas de Bonduca. Surgen una serie de personajes perversos cuya falta de principios pone de relieve la bondad de las figuras de los que se nos han presentado como buenos, pero que incluso rescatan para la simpatía del auditorio a los que están a punto de caer en la tentación y que siempre acaban arrepintiéndose: Cloten y Iachimo en Cymbeline, Caliban, Antonio y Sebastian en The Tempest, Pharamond y Megra en Philaster o Bessus en A King and No King.

Abundando más por este camino, en The Winter's Tale hallamos el único "secreto" fletcheriano que existe en la obra de Shakespeare: la supervivencia de Hermione, dato que se oculta a los demás personajes y a los espectadores. Parece clara su relación con el descubrimiento de la verdadera personalidad de Bellario en Philaster, y de la auténtica personalidad de los supuestos hermanos Arbaces y Panthea en A King and No King. Además, parece tener raíces en el Pericles y en Philaster, aunque la fecha que se supone para esta tragicomedia, 1609, es muy próxima a la fecha de The Winter's Tale (1610).

Otro ejemplo interesante lo hallamos en The Faithful Shep-

herdess, la obra impar de Fletcher, obra primeriza de su autor caracterizada por su lirismo y que tiene ya los elementos que eran la base de lo que iba a ser la tragicomedia de Beaumont y Fletcher²⁶. A diferencia de las demás obras del canon vemos aquí la aparición de figuras sobrenaturales: el buen sátiro que cuida de Clorin; el dios del río que salva a Amoret en apuros; la constante charla sobre Pan, el dios de los pastores. Tales figuras no son corrientes y en este sentido The Faithful Shepherdess es la producción más cercana a las últimas obras de Shakespeare, a las teofanías de Pericles y Cymbeline, a las demostraciones del poder de Apolo en el Winter's Tale y a los espíritus de The Tempest.

Parece innegable pues una cierta relación entre la obra de Beaumont y Fletcher y la de Shakespeare. Particularmente en The Tempest, Shakespeare manifiesta una clara influencia de los dramaturgos más jóvenes. En The Tempest y en The Faithful Shepherdess vemos a un ser humano dotado de poderes mágicos que ejerce sobre los hechos que ocurren a su alrededor, nos referimos a Clorin en la tragicomedia de Fletcher y a Prospero en The Tempest. Tanto el sátiro como Ariel, están al servicio de un personaje, de un ser humano revestido de autoridad, la relación aquí es evidente. Pero también hay un paralelismo en el perdón final que se concede al acabar ambas obras. Podemos abrigar nuestras dudas de que la conversión de Cloe sea auténtica, pero lo mismo podríamos decir de las conversiones de Antonio y Sebastián. Por otra parte tanto Caliban como el "Sullen Shepherd" quedan excluidos del perdón general. En fin, en ambas obras el tiempo es limitado; en las dos la escena está emplazada en un lugar solitario, una verdadera isla en The Tempest y un bosque intemporal en The Faithful Shepherdess. Pero existe todavía otro punto en común, se trata de un aspecto que se desvía un poco de lo acostumbrado en lo que a Shakespeare se refiere, el tema de la virginidad y su conservación según suele aparecer en las tragicomedias del canon y que sólo hallamos en las obras finales de Shakespeare. No sólo

se castiga la violencia contra la virginidad, como las amenazas a Marina en el burdel, a Miranda por parte de Caliban o las que le dirige el "Sullen Shepherd" a Amoret, sino que también se habla de la maldad de las relaciones prematrimoniales entre los prometidos. Esto es nuevo en Shakespeare, en el Romeo and Juliet por ejemplo, cuando el fraile Lawrence ve que el amor entre los dos jóvenes va creciendo, les presiona para que se casen, pero lo hace de un modo prudente, no censurándoles. En cambio, en The Winter's Tale y en The Tempest, tanto Perdita como Prospero se preocupan de este problema. Prospero advierte a los jóvenes amantes que deben esperar el momento de la boda y subraya el peligro de la influencia de Venus. No obstante, es posible que el cambio que se aprecia en Shakespeare, más que a una influencia de Fletcher se deba a una nueva corriente en las costumbres, pero no debemos desechar la posibilidad de que The Faithful Shepherdess proporcionara la idea de la magia que parece va unida a la virginidad en estas últimas obras²⁷. Clorin, que debe sus poderes mágicos a su virginidad, fiel a su amor muerto, piensa conservar ésta toda su vida y dirigiéndose al sátiro dice:

Yet I have heard (my mother told me)
And now I do believe it, if I keep
My virgin flower uncropp'd, pure chaste and fair,
No goblin, wood-god, fairy, elf or fiend,
Satyr or other power that haunts the groves
Shall hurt my body

La doctrina no es una invención de Fletcher, pero proporciona un nuevo punto de contacto entre The Faithful Shepherdess y The Tempest.

Podríamos decir pues que los efectos de The Faithful Shepherdess son visibles en The Tempest y menos claramente en The Winter's Tale; que la sorpresa del último acto de The Winter's Tale cuando se desvela que Hermione ha sobrevivido, se relaciona con las tragicomedias de Beaumont y Fletcher y que Bonduca deriva de Cymbeline aunque podría llegar a demostrarse lo contrario.

Las relaciones entre nuestros dramaturgos y Shakespeare fue-

ron recíprocas y tal vez la imagen que tenemos de Shakespeare se ajustaría más a la realidad si pensáramos en su estrecha relación con el segundo dramaturgo de los King's men, su colega John Fletcher, en los últimos años de su vida activa.

4. ¿Sabía español John Fletcher?

Uno de los grandes problemas que se presentaba al estudiar las posibles fuentes españolas de John Fletcher era si nuestro dramaturgo sabía o no leer español. Por fortuna hoy en día este problema parece haberse aclarado definitivamente. Debemos decir que éste es un aspecto que ha sido bastante marginado por los estudiosos que casi parecían querer prescindir de él negándolo a priori, sin más, y olvidando cualquier razonamiento que apoyase la opinión contraria. Es evidente que para nosotros es un tema fundamental.

De hecho, a finales del siglo pasado, Stiefel²⁸ ya había establecido la necesidad de que Fletcher supiera algo de español, demostrando que para escribir The Island Princess había utilizado una obra de Argensola que no se había traducido a ningún idioma. Hasta entonces se había supuesto que el dramaturgo había obtenido el tema de L'Histoire de Luis Dias et de Quixaire, princesse des Moluques escrita por el Sr. de Bellan y que se había editado²⁹ conjuntamente con la traducción francesa de las Novelas Ejemplares de Cervantes. Pero, Stiefel presentó pruebas contundentes de que esto no era así. No obstante, muchos estudiosos siguieron dando la novelita de de Bellan como fuente de The Island Princess. Eruditos como A. Rosenbach prefirieron suponer la existencia de una traducción perdida antes que admitir la posibilidad de que Fletcher entendiera el español. Se daba por sentado que puesto que el dramaturgo había utilizado traducciones inglesas y francesas para algunas de sus adaptaciones de obras españolas, forzosamente

siempre debía haber hecho lo mismo. No ayudaba mucho a la opinión contraria el hecho de que las frases en español que aparecen en sus comedias, tal como han llegado hasta nosotros, estuvieran llenas de faltas y a menudo fueran casi irreconocibles. Pero, no debemos olvidar que los actores solían hacer copias de memoria de los textos que tenía la compañía, que prestaban ejemplares para que se hicieran más copias, que perdían fragmentos que luego había que rehacer, etc.. y que sin duda, tanto los actores como los copistas se equivocarían con mucha mayor facilidad en las frases en español que en los textos ingleses. Por otra parte, es probable que el mismo original ya no fuera muy correcto, podemos suponer que Fletcher sabía leer español, pero no es forzoso que fuera un experto en nuestra lengua.

Que Fletcher utilizaba también traducciones lo demostró McKerrow³⁰ con The Spanish Curate, comedia basada en una de las historias que se narran en el Poema del español Gerardo o Desengaño de amor lascivo de Gonzalo de Céspedes, pero utilizada por Fletcher a través de la versión inglesa de la novela, como lo atestigua el texto de una carta que se transcribe prácticamente al pie de la letra, pero no a partir del original español, sino introduciendo los pequeños cambios que aparecen en la traducción inglesa. Lo mismo podemos decir de la escena del último acto de The Double Marriage, que procede de la versión del Quijote hecha por Shelton.

Por otra parte, Warwick Bond³¹ demostraba también que Massinger, colaborador de Fletcher en The Custom of the Country, para esta obra había recurrido a la traducción inglesa del Persiles y Segismunda de Cervantes. Pero paradójicamente, todos los críticos aceptan que Massinger sabía español.

Afortunadamente, como hemos dicho, trabajos relativamente recientes han venido a echar nueva luz sobre el problema de los conocimientos de español de John Fletcher. Con ello se aclaran una serie de interrogantes sobre la relación de algunas de sus comedias con nuestra literatura que parecían inexplicables. La

gran semejanza de Love's Cure con La fuerza de la costumbre, una comedia de Guillén de Castro no traducida al inglés, por ejemplo.

En 1948, Wilson³² publicaba un trabajo en el que afirmaba que Rule a Wife and Have a Wife, una comedia considerada como escrita por John Fletcher solo, sin colaboración alguna, además de haber tomado parte del argumento de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, tenía también muchos elementos comunes con otra novela española que no se había traducido a otro idioma. Se trataba de una novela dialogada un tanto insólita: El sagaz Estacio, marido examinado de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El sagaz Estacio no se tradujo a ninguna lengua extranjera hasta que apareció la versión francesa en 1634, por lo que Fletcher tuvo que haber leído el texto español. En este sentido recordemos que se dio un permiso para la publicación del libro en el reino de Aragón en 1613, pero no conocemos más edición que la de Madrid de 1620, fecha que todavía es anterior a la de la redacción de la comedia inglesa. El tema es esencialmente el mismo que el de la historia central de la comedia de Fletcher: una bella casquivana busca un marido consentidor que le permita continuar con su vida alegre. Por fin encuentra un pretendiente que parece dispuesto a pasar por todo, pero, después de la boda, el marido afirma sus derechos de esposo y acaba con la vida liviana de su mujer.

El tratamiento es muy diferente al de la comedia de Fletcher pero existen notables semejanzas de detalle que implican que nuestro dramaturgo tenía que haber leído El sagaz Estacio antes de escribir Rule a Wife and Have a Wife. En el capítulo final, en el apartado b) y en la sección correspondiente a cada una de las comedias exponemos los datos concretos aportados por Wilson, Stiefel o Sloman (pags. 321, 377, 387, 396 y 407 principalmente). Aquí sólo citamos dichos trabajos y las conclusiones obtenidas gracias a ellos.

En el mismo año que el trabajo anterior, Wilson³³ publicaba un nuevo escrito sobre el tema en el que estudiaba The Chances.

Esta es otra comedia atribuida sólo a Fletcher casi por unanimidad, y Wilson afirmaba de ella que no se basaba, como se había creído hasta entonces, en la traducción de La Señora Cornelia hecha por D'Audiguier, sino que se apoyaba directamente en el texto español de la novela. Para demostrarlo, se basaba en dos fragmentos que comparaba con la traducción francesa y el texto español, mostrando que se utilizaban palabras que no estaban en el texto francés y que aparecían en cambio en el original español. La única explicación posible era que el autor hubiese trabajado sobre el original castellano.

Vemos pues que Fletcher utilizó una fuente española al menos en tres obras: The Chances, Rule a Wife and Have a Wife y The Island Princess. Esta última comedia procede de una obra española no traducida a otras lenguas en vida de Fletcher. Este dato por sí solo nos parece que ya induce a aceptar que Fletcher sabría leer algo de español sin tener que remitirnos a traducciones inexistentes. Tanto más cuando tanto Stiefel como Wilson han encontrado notables semejanzas con originales españoles que no se encuentran en las versiones extranjeras que estaban al alcance de nuestro dramaturgo. Por otra parte, podemos incluir en nuestro favor numerosas obras cuyas traducciones se desconocen y probablemente nunca existieron, tales como la comedia atribuida a Lope de Vega La Ilustre Fregona, objeto de un estudio de Sloman³⁴ en el que se demuestra que la verdadera fuente de The Fair Maid of the Inn se basa en ella y no en la Ilustre fregona de Cervantes como se suponía hasta ahora; La fuerza de la costumbre de Guillén de Castro, origen de Love's Cure; El Gran Duque de Moscovia de Lope, que proporcionó un episodio para A Wife for a Month y probablemente inspiró parte de The Loyal Subject y tal vez de The Humorous Lieutenant; o De una causa dos efectos de don Pedro Calderón de la Barca que posiblemente es fuente de parte de la trama de The Elder Brother.

La conclusión parece pues evidente, sobre todo a la vista de obras como The Island Princess, Rule a Wife and Have a Wife o

The Chances, en las que parece claro que Fletcher trabajó sobre los textos españoles; pero también, considerando las demás comedias cuya dependencia de obras españolas es obvia o muy probable, en especial Love's Cure que como hemos dicho deriva claramente de La fuerza de la costumbre o The Fair Maid of the Inn que procede de la comedia La Ilustre Fregona. El conocimiento del español de John Fletcher, si bien no debió ser profundo, tuvo que permitirle leer con suficiente facilidad como para poder prescindir de las traducciones. Es lamentable que este hecho, que hoy en día comienza a tener numerosos defensores³⁵, haya necesitado casi cien años para conseguir consolidarse a pesar de las brillantes pruebas aportadas por Stiefel ya en 1899.

1. Entre 1591 y 1596 se fechan Love's Labours Lost, Two Gentlemen of Verona, Comedy of Errors, Henry VI, Richard III, Richard II, Titus Andronicus y Romeo and Juliet.
2. Arte Nuevo de hacer comedias. Obra poética de Lope de Vega, vol. II, pag. 197. Colección Verdadera Ciencia LXX.
3. Dyce, Alexander. Edición de The Works of Beaumont & Fletcher. Vol. I, pags. v-vc.
4. Citado por Percy Simpson, The Atheneum, 8 de Septiembre de 1906, pag. 273. Se basa en el manuscrito del Trinity College, Dublin.
5. Gayley, Charles Mills. Beaumont the Dramatist: A Portrait with Some Account of his Circle, Elizabethan and Jacobean and of His Association with John Fletcher. 1914.
6. Dyce, Alexander. Opus cit. vol. I, pag. lxxiii.
7. Chambers, E.K. Elizabethan Stage. Vol. III. Ed. 1951, pag. 314.
8. Brief Lives, Chiefly of Contemporaries, set down by John Aubrey. Ed. A. Clark. 1898. Vol. I, pag. 96.
9. Clark. A. Opus cit. Vol. I, pag. 259.
10. The Works of Beaumont and Fletcher. Ed. Arnold Glover. Vol. I, pag. xiii.
11. Bentley, Gerald Eades. The Jacobean and Caroline Stage. Vol. III, pag. 309. Edic. 1956.
12. Appleton, William W. Beaumont & Fletcher. Londres 1956. pag. 9.
13. Leech, Clifford. The John Fletcher Plays. Londres, 1962.
14. The Works of Beaumont and Fletcher. Vol. II. The Elder Brother, Acto I, escena i, pags. 2-4.
15. Love's Cure or The Martial Maid. Vol. VII de The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Acto I, escena ii, pag. 171.
16. Bentley, Gerald Eades. Opus cit. vol. III, pag. 310.
17. Ellis Fermor, Una. The Jacobean Drama. Londres, 1969.
18. Sobre este tema ver:
Bradford, Gamaliel. The History of Cardenio by Mr. Fletcher and Shakespeare. Modern Language Notes, vol. XXV (Febrero 1916) pags. 51-6.
Oliphant, E.H.C. Double Falsehood: Shakespeare, Fletcher and Theobald. Notes and Quaeries, 12th. series. Vol. V, 1919.
Graham, Walter. Double Falsehood ed. W. Graham. Western University Bulletin. Vol. XXIII, mayo 1920.
Muir, Kenneth. Cardenio. Etudes Anglaises. Vol. XI (Julio-Septiembre 1958).

19. Leech, Clifford. Opus cit.
20. Muir, Kenneth. Shakespeare as Collaborator. 1960.
21. Leech, Clifford. Opus cit. pages. 103-4.
22. Leech, Clifford. Opus cit. pag.167.
23. McKeithan, D.M. The Debts to Shakespeare in the Beaumont and Fletcher Plays. Austin, Texas. 1938. Pags. 141 - 147.
24. Leech, Clifford. Opus cit. pages. 163-167.
25. Thorndike. The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare. Worcester, Massacusetts. 1901.
26. Waith, Eugene M. The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher. 1952.
27. Leech, Clifford. Opus cit. pages. 161-8
28. Stiefel, A.L. Ueber die Quelle von J. Fletcher's "Island Princess". Archiv. Cliv (1899), pages. 277-308.
29. Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra...Traduites d'espagnol en français, les six premières par F. de Rosset, et les autres six par le Sr.d'Audiguier. Avec l'histoire de Ruis Dias et de Quixaire, princesse des Moluques, composee par le Sr. de Bellan. Paris, J.Richier. 1614-15, 1618 y 1620-21.
30. McKerrow. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. Vol. II, pages. 122.
31. Bond, Warwick. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. Vol. I, pages. 480-1.
32. Wilson, Edward M. "Rule a Wife and Have a Wife" and "El sagaz Estacio". Review of English Studies. Vol. XXIV. 1948. Pags. 189-194.
33. Wilson, Edward M. Did John Fletcher Read Spanish? Philological Quarterly. Vol. XXVII. 1948. pages. 187-190.
34. Sloman, A.E. The Spanish Sources of "The Fair Maid of the Inn". Hispanic Studies in Honour of I. González Lluberá, ed. Frank Pierce. Oxford 1959. Pags. 331-41.
35. Loftis, John Clyde. The Spanish Plays of Neoclassical England. 1973. Pag. 26.

CAPITULO III

Conocimiento de España en la Inglaterra del primer cuarto del siglo XVII a través de la obra de Beaumont y Fletcher.

En este capítulo hemos recogido las numerosas citas relativas a España, a sus gentes, a su historia y a sus costumbres, que aparecen en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher. Las relaciones literarias, abundantísimas, las hemos dejado para el último capítulo.

Durante todo el siglo XVI y buena parte del siglo XVII, España fue la primera potencia occidental. En el reinado del emperador nuestro dominio territorial en Europa fue extensísimo, al Imperio Alemán y a España se unían los territorios transpirenaicos de la corona de Aragón, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Los Países Bajos, Flandes, Artois, el Franco Condado, Luxemburgo, etc... Sus descendientes, Felipe II, cuya herencia exceptuando el imperio era no menos fabulosa, Felipe III y Felipe IV, a pesar de algunos reveses en el exterior y de la iniciación de la decadencia interna del país, mantuvieron la hegemonía española durante más de un siglo. En este período, que coincidió con el apogeo de nuestras artes y en particular de nuestra literatura, el resto de Europa no pudo evitar el mirar hacia nosotros e imitar muchas de las costumbres que eran usuales en un país tan poderoso.

Pero esta situación nos enfrenta con un problema. ¿Qué debemos entender por España, los territorios que se encierran dentro de los límites geográficos de la España de hoy, lo que era España a principios del siglo XVII, o la totalidad de los

dominios españoles en aquellos años? Era difícil disociar estas posibilidades, pero finalmente optamos por incluir todas las referencias históricas, tanto relativas a la península como a nuestras posesiones en el exterior, dado que nuestros tercios y nuestros generales estuvieron presentes en toda Europa defendiendo los intereses de nuestro rey; pero, en lo que a costumbres, modas, citas geográficas, personajes, y demás se refiere, nos hemos limitado a citar aquellas que atañen directamente a España.

1. Referencias históricas.

A lo largo y a lo ancho de la obra de Francis Beaumont y John Fletcher, se refleja un panorama muy completo de los acontecimientos históricos que relacionaron a España e Inglaterra durante el siglo XVI y el primer cuarto del siglo XVII. Encontramos también atisbos de la historia de otros países que en aquellos momentos se hallaban incorporados a la corona española. Algunos de estos sucesos eran poco conocidos, sin embargo sirven de escenario y ayudan a desarrollar la trama argumental de obras como The Island Princess, cuya acción narra algunos de los sucesos ocurridos en las lejanas islas Molucas, o The Double Marriage, basada en datos históricos sobre el reino de Nápoles y sus reyes aragoneses. En ocasiones, el rigor histórico es escaso y los sucesos se superponen y se engarzan a voluntad de los dramaturgos. Pero, en la mayoría de los casos el argumento de las comedias no se basa en la historia, las relaciones con España aparecen en forma de citas o comentarios fortuitos en obras que muchas veces nada tienen que ver con nuestro país y que no se insertan para dar mayor verosimilitud a la narración sino que se utilizan como un medio auxiliar que sirve para aclarar un aspecto de alguna cuestión o para adjetivar a un personaje o una situación. En general son hechos o personajes que estaban muy presentes en la

mente de los espectadores a pesar de que en muchos casos había transcurrido un largo tiempo desde que ocurrieron o existieron. En la mayoría de los casos se trata de sucesos que tuvieron resonancia en toda Europa pero que de algún modo concernían muy particularmente a Inglaterra y a los ingleses y que habían pasado a enriquecer el acervo casi legendario del saber popular. Así por ejemplo las citas al rey don Sebastián de Portugal y su muerte en Alcazarquivir, con la extraña intervención del inglés Stukeley; o la fecha del 88 como simple recordatorio de la derrota de la Armada Invencible.

Como hemos visto, la historia de Inglaterra durante el siglo XVI y en el XVII hasta la muerte de Fletcher, se relaciona constantemente con la española. Las alusiones que hemos encontrado se refieren en su mayoría a los sucesos de los Países Bajos. No olvidemos el interés con que la corte de la reina Isabel seguía lo que ocurría en aquellos territorios y sus intervenciones más o menos abiertas en muchos problemas que allí se nos presentaron, ni olvidemos tampoco las aspiraciones que sustentó el favorito de la reina, el conde de Essex. También hallamos referencias a la expansión colonial española, muy especialmente al oro de América; a las disensiones europeas que España e Inglaterra miraban con preocupación (Inglaterra siempre temiendo que España consolidara sus posiciones), como las guerras de Clèves, etc.. Posiblemente éstos son los casos en que se hace más patente la importancia que tenía España en aquel momento, más que en otras ocasiones en las que nuestra historia procede de traducciones y adaptaciones de obras de nuestra literatura. En la comedia The Spanish Curate encontramos una cita ilustrativa:

'Tis now in fashion
To have your Gallants set down in a Tavern,
What the Arch-Dukes purpose is the next spring, and what
Defence my Lords (the States) prepare: what course
The Emperour takes against the encroaching Turk
And whether his Moony-standards are design'd
For Persia or Polonia: and all this
The wiser sort of State-Worms seem to know

Better than their own affairs.

(vol. II, pag. 68, l. 1-9)

Aunque la escena de The Spanish Curate se sitúa en España, la costumbre no debía ser meramente española. Los comentarios sobre los eventos políticos, hechos guerreros y sucesos varios debían ser frecuentes en las charlas y los cotilleos ciudadanos de toda Europa. Ello se hace evidente en la gran variedad de tópicos relacionados con la historia contemporánea, e incluso hechos anecdóticos que aparecen en el conjunto de la obra de Beaumont y Fletcher. Hallamos desde menciones a la fasting maid of Confalens¹, de la que se decía que había vivido varios años alimentándose con el olor de una rosa: "the miraculous Maid in Flanders...that liv'd three years without any other sustenance, than the smell of a Rose" (Love's Cure, II, 1) hasta las bromas sobre el cardenal Belarmine²: "See how negligently he passes by me: with what an Equipage Canonical, as though he had broken the heart of Bellarmino" (The Scornful Lady, IV, 1). La riqueza de los comentarios sobre sucesos de la vida contemporánea, de la historia reciente, sobre otras obras teatrales o en relación con personajes varios más o menos notorios, es extraordinaria.

Hemos ordenado las referencias históricas siguiendo cronológicamente la sucesión de los hechos, incluimos también las menciones a diversos personajes a los que también se alude y que como se verá, en general, están estrechamente relacionados con los sucesos que les preceden.

En cuanto a la fecha de las obras en las que se hallan dichas referencias, en general seguimos las que da Clifford Leach³ que son las más aceptadas hoy en día.

El más antiguo hecho histórico con el que nos encontramos en este capítulo es la boda de don Manuel de Portugal y doña Isabel de Castilla, hija de los Reyes Católicos y hermana por tanto de la que fue reina de Inglaterra doña Catalina de Aragón.

En este caso, la boda no es una cita ni una referencia, sino

el marco, o el pretexto para una obra singular, los Four Plays or Moral Representations in One. Se trata de un conjunto de cuatro interludios y una introducción, en el que se quieren representar las fiestas celebradas en Lisboa con motivo de las bodas reales de don Manuel de Portugal con "the King of Castile's daughter Isabella". Los cuatro interludios son: The Triumph of Honour; The Triumph of Love; The Triumph of Death y The Triumph of Time, son de tema variado y en general derivan de Bocacio y de Bandello a través de la adaptación inglesa The Palace of Pleasure. El segundo de ellos es una pequeña obra maestra. La autoría de la obra ha sido muy discutida sin llegarse a ninguna solución clara, por ello nos atendremos a las ediciones de los Folios que consideran que se trata de una obra de Beaumont y Fletcher y aceptamos la fecha sugerida por Leech que fija la composición en 1612, lo que posibilita realmente la autoría de los dos dramaturgos.

La introducción es muy breve. Como hemos dicho, la escena se ha situado en la corte portuguesa, en Lisboa, y los personajes son: Emanuel el rey de Portugal, Isabella, la princesa de Castilla, y dos cortesanos, Frigoso y Rinaldo, que van comentando lo que va a ocurrir; a parte de caballeros y séquito en general. Es una simple obertura sin ninguna complicación argumental. Es de destacar el comentario de Rinaldo en elogio de la unión de un rey portugués y una princesa castellana, por lo insólito, ya que las referencias a la relación entre portugueses y españoles que hemos encontrado en las demás obras son siempre claramente negativas para España.

Rinaldo. ...I can sing prophetically nothing but blessed Hymns and happy occasions to this sacred union of Portugal and Castile, which have so wisely and mutually conjoyned two such virtuous and beautiful Princes as this are; and in all opinion like to multiply to their very last minute.

(Vol. X, pag. 291, l. 1 - 5)

También es muy interesante la salutación del rey a la princesa:

Emanuel. Fair fountain of my life, from whose pure

streams
The propagation of two Kingdoms flowes,...
(pag. 291, l. 30-1)

Doña Isabel de Castilla, al igual que su hermana Catalina de Aragón que se había casado primero con el heredero de la corona inglesa el príncipe Arturo, y al morir éste casó con su cuñado Enrique, había contraído matrimonio con don Alfonso de Portugal en 1491; al enviudar, la princesa volvió a Castilla con sus padres y en 1495 regresó a Portugal para casarse con el ya rey don Manuel el Afortunado. El fallecimiento de don Juan de Castilla la convirtió en heredera de Castilla y Aragón. Lo que tal vez podría transparentarse en las líneas que anteceden "from whose streams the propagation of two kingdoms flowes".

Doña Isabel murió al dar a luz a su primogénito Miguel, quien durante los dos años que vivió fue heredero de Portugal, Castilla y Aragón, pues los tres reinos le juraron como a tal.

Una segunda referencia histórica la hallamos en Rule a Wife and Have a Wife, comedia registrada y fechada en 1624. En el cuarto acto y en su primera escena aparece la desenfadada Estifania que recrimina al capitán Michael Perez porque las joyas y cadenas de que alardeaba y por las que en realidad la había conquistado, han resultado ser falsas:

Estifania. Sir, ther's your treasure, sell it to a
Tinker
To mend old Kettles, is this noble Usage?
.....
Here's a goodly jewel,
Did not you win this at Goletta, Captain,
Or took it in the field from some brave Bashaw,...

(Vol.III, pag. 211)

Vemos aquí una alusión a las guerras por la posesión de la plaza de La Goleta, en la costa de Berbería. La conquista española de esta plaza fue uno de los hechos más notables en la lucha contra la piratería berberisca que asolaba el Mediterráneo. La Goleta era un bastión desde el que podía mantenerse a

raya a los piratas, y también un lugar en el que poder refugiarse en caso de un ataque sarraceno. Desgraciadamente su gobernador, don Pedro de Portocarrero, no pudo ni supo defender la plaza de los ataques de los caudillos berberiscos Indralí y Sinán, y finalmente la fortaleza cayó en 1574.

La cita parece un tanto lejana en todo sentido para que pudiera ser popular en Inglaterra cincuenta años más tarde. Por otra parte, teniendo en cuenta la relación de Rule a Wife and Have a Wife con una de las Novelas Ejemplares de Cervantes: El casamiento engañoso, debemos recordar la afición cervantina de Fletcher y que Cervantes habla de la plaza de La Goleta en tres ocasiones. Una de ellas fácilmente asequible a nuestro autor pues aparece en la Historia del cautivo, en el capítulo XXXIX de la primera parte del Quijote¹. Por ello parece probable que el Quijote sea la fuente de la cita ya que Fletcher lo utilizó en varias ocasiones para inspiración de algunas de sus obras y sin duda lo había leído con detenimiento. Sin embargo, no parece que Fletcher fuera muy dado a escribir ejemplos que no fueran a ser comprendidos por su público, ya que ni en sus alusiones mitológicas se exige un conocimiento demasiado amplio de la mitología clásica.

La siguiente cita histórica, en orden cronológico, se refiere a la batalla de Alcazarquivir y a la muerte del rey don Sebastián. La hallamos en Wit at Several Weapons, comedia de enredo escrita hacia 1609. En una escena del primer acto Wittypate Oldcraft, joven al que su padre no quiere entregar ningún dinero si no demuestra que es capaz de vivir gracias a su ingenio, decide unirse a Sir Ruinous Gentry, un caballero casi arruinado, y a un erudito igualmente pobre:

Wittypate. In what services have you been, Sir?
Ruinous. The first that flesht me a Soldier, Sir, was that great battel at Alcazar in Barbary, where the noble English Stukely fell, and where that royal Portugal Sebastian ended his untimely days.
Witty. Are you sure Sebastian died there?
Ruin. Faith Sir, there was some other rumour hop't amongst us, that he, wounded, escap'd, and toucht on his

Native shore agen, where finding his Countrey at home more distressed by the invasion of the Spaniard, than his loss abroad, forsook it, still supporting a miserable and unfortunate life, which (where he ended) is yet uncertain.

Witty. By my faith Sir, he speaks the nearest fame of truth in this.

(Acto I, 1, pag.78, l. 17-30)

Los acontecimientos históricos a que alude la comedia se remontan también al reinado de Felipe II y al año 1578. A la muerte de don Juan III de Portugal heredó la corona su nieto don Sebastián, que era entonces un niño de tres años. Durante su menor edad gobernaron el reino su abuela doña Catalina y después el cardenal Enrique su tío. Don Sebastián era un joven fuerte y exaltado, que soñaba con ir a la India a conquistar nuevas regiones. Para alejarle de una idea tan peligrosa se le sugirió algo que resultó tan nefasto como lo anterior: luchar contra los moros en Africa.

Ocurrió que Muley-Mohamed fue expulsado de su reino de Fez por su tío Abd-al-Melik, y el rey destronado pidió primero ayuda a España, pero al no ser atendido se dirigió al rey de Portugal, prometiendo al joven monarca Larache y otras plazas africanas. Don Sebastián después de muchas consultas y embajadas con su tío el rey Felipe II, se decidió a emprender solo el ataque⁵. Para ello reunió un considerable ejército de diecisiete mil hombres en el que había numerosos extranjeros (tres mil alemanes, seiscientos italianos y dos mil castellanos, entre otros) y a finales de julio desembarcó en Arcila. Entre consultas y dilaciones se perdió mucho tiempo lo que permitió que el Malik se preparara adecuadamente. La batalla tuvo lugar el cuatro de agosto. Ambos bandos rivalizaron en valor y arrojo, pero los portugueses sufrieron numerosísimas bajas, entre ellas su propio rey don Sebastián. Entre los muertos se encontraban numerosos nobles y magnates portugueses y también muchos extranjeros. Entre estos últimos debió hallarse el inglés Stukeley que menciona la comedia.

Es curiosa la figura de Thomas Stukeley, personaje de vida azarosa que encontró la muerte "at Alcazar in Barbary, where

the noble English Stukely fell", como se dice en Wit at Several Weapons. Había nacido en Infracombre (Devonshire), en una familia de hidalgos. Pasó varias veces de católico a anglicano y viceversa y no había vacilado en enriquecerse a costa de los bienes de la iglesia. Jugador y manirroto, su agitada vida ofrece un amplio espectro de los más inesperados sucesos y aventuras, aunque la veracidad y la honradez no solieron acompañarle. Fue soldado en Francia junto al ejército inglés y más tarde se alistó en España y parece que intervino en la batalla de Lepanto. Fue pirata, intentó establecer una compañía para explorar y colonizar la Florida, compró el cargo de mariscal del ejército irlandés sin desembolsar cantidad alguna en ninguno de los dos casos. Era un embustero consumado y consiguió enredar en sus intrigas a Sir Philip Sidney a Lord Burghley y al propio Felipe II. Cuando la vida se le hizo insostenible en Inglaterra, se otorgó el título de conde de Leinster y marchó a España dispuesto a luchar por la causa del catolicismo. Intervino en una extraña misión contra Inglaterra patrocinada por el cardenal Como y apoyada por el papa Gregorio XIII. La expedición, condenada al fracaso, salió de Civita Vecchia en la primavera de 1578 con un solo barco que se encontraba en pésimas condiciones de navegación y seiscientos hombres. La intención era acudir en ayuda de los católicos ingleses, pero llegado a Lisboa después de un terrible viaje, en buena parte debido a las malas condiciones del buque, Stukeley decidió abandonar la empresa y se enroló en las fuerzas que estaba preparando el rey don Sebastián para su expedición contra los moros. Salió pues de Lisboa con la expedición portuguesa y murió en Alcazarquivir en los primeros días del mes de agosto de 1578.

Una balada publicada en la colección de Evans en 1777, habla de él. Existieron también varias obras teatrales en las que intervenía tan pintoresco personaje: The Battle of Alcazar, With the Death of Captaine Stukeley, de George Peele, escrita hacia 1594⁶; King Sebastian y Captain Stukeley. A ellas se debe pro-

bablemente la pervivencia del personaje y de la batalla de Alcazarquivir después de tantos años. No obstante hay que recordar que Inglaterra no fue ajena a los hechos que ocurrieron después de la muerte del rey don Sebastián y debemos suponer que aunque solo fuera para obstaculizar los derechos de Felipe II, debió hacer lo posible por propalar la leyenda de que don Sebastián no había muerto en la batalla.

Muerto don Sebastián, el trono portugués quedó vacante. Se llamó al cardenal don Enrique que era ya un anciano enfermo y se le proclamó solemnemente. Pero la sucesión no estaba clara. En Crato, el prior de la orden de Malta organizaba revueltas, Felipe II se aprestaba a defender sus derechos, el duque de Braganza se creía también con derecho al trono, y el pueblo estaba dividido. Entonces surgieron los rumores de que el rey don Sebastián no había muerto realmente. La reina de Inglaterra y los flamencos fomentaban cuanto podían el partido desafecto a España. Finalmente don Enrique hizo uso de la facultad que tenía para ello y nombró heredero a Felipe II, pero el pueblo no estaba de acuerdo y el duque de Braganza y el prior de Crato seguían ambicionando el poder. Felipe II se vió obligado a enviar sus ejércitos al mando del duque de Alba y la armada dirigida por don Alvaro de Bazán. La mayoría de las plazas se rindieron casi sin lucha.

Sin embargo, don Antonio se había hecho proclamar rey en Santarem y había entrado en Lisboa, donde declaró enemigos públicos de Portugal al rey de España y a los que le siguiesen. Los gobernadores, que constituían el tribunal sucesorio, se habían refugiado en Setúbal, ciudad que fue tomada por los partidarios del prior de Crato. Sin embargo, tres de ellos consiguieron huir al Algarbe donde declararon que el legítimo rey era Felipe II. El duque de Alba se apresuró a dirigirse a Setúbal y es interesante observar que cuando llegó a las puertas de la ciudad, una comisión de ciudadanos se presentó ante él pidiéndole que suspendiera el ataque pues las compañías auxiliares inglesas y francesas, que eran las únicas que ofe-

cían resistencia, estaban a punto de retirarse hacia Lisboa. Tomada la ciudad, el ejército avanzó hacia la capital y el prior de Crato huyó, refugiándose en Francia⁷. Finalmente el rey de España fue reconocido por las cortes de Tomar.

A estos hechos alude el fragmento que hemos transcrito. En primer lugar a la batalla de Alcazarquivir, a la muerte del rey don Sebastián y a la de uno de los voluntarios extranjeros, el inglés Stukeley. Luego se alude también a la leyenda por la que el rey de Portugal no habría muerto en la batalla, y finalmente se habla de la invasión española en defensa de los derechos del rey Felipe, a los que naturalmente, Inglaterra se oponía en lo posible auxiliando al prior de Crato, primero en el mismo Portugal (recordemos que al llegar el duque de Alba frente a Setúbal, los únicos que todavía resistían eran las compañías inglesas y francesas) y más tarde, prestando también ayuda al prior en el exilio, ayudándole a la formación de la escuadra con la que intentaba conquistar Portugal.

Una nueva cita histórica la encontramos en The Woman's Prize. The Woman's Prize es una comedia muy amena que en cierto modo es una secuela a The Taming of the Shrew de Shakespeare. La obra data probablemente de 1611.

En el segundo acto, Byancha, su prima Livia y Maria se han rebelado contra el dominio de los hombres sobre las mujeres y las tres se han fortificado en la casa de esta última. Hay una escena de gran comicidad en la que las mujeres de la ciudad acuden en manifestación para apoyarlas y todas brindan cantando "To the woman that wears the breeches". En la segunda escena de este mismo acto Byancha amenaza a Livia diciendo:

Byancha. Take heed of lying:
For by this light, if we do credit you,
And find you tripping, his infliction
That kill'd the Prince of Orange, will be sport
To what we purpose.

(Acto II, ii, pag. 27, 1.3-7)

El príncipe Guillermo de Orange fue el cabecilla y símbo-

lo de la resistencia de los Países Bajos contra el dominio español. El 10 de julio de 1584 fue asesinado en Delft por Baltasar Gerard, quien le disparó al corazón cuando el príncipe acababa de levantarse de la mesa y se dirigía a su aposento. El disparo le causó la muerte casi instantánea. El asesino, que en el primer momento había conseguido huir, fue apresado cuando ya casi alcanzaba el foso que defendía la fortificación. Sometido a tortura, entre otras cosas manifestó que el duque de Parma conocía su propósito. En realidad se trataba de un fanático religioso que fue condenado a una muerte ejemplar: primero le arrancaron la mano con un hierro candente, luego le atenacearon y finalmente fue descuartizado. Los testigos de esas torturas confirmaron que sufrió tan terrible suplicio con una tranquilidad portentosa que dejó suspensos a todos los que lo contemplaron, mientras manifestaba que no se arrepentía de lo que había hecho, y que haría lo mismo otra vez, pues tal acto solo podía reportarle el favor del cielo.

No fue éste el único atentado sufrido por el de Ostende, y el papel de España no había sido tan ajeno a ello como aparentaba en esta ocasión. Pero, en cualquier caso, dado que tanto el problema religioso como la rebelión de los Países Bajos, eran dos temas que despertaban el máximo interés en Inglaterra, los ingleses no podían dejar de ver como ejemplar el horroroso escramiento dado al reo de tan alta traición y el hecho pasó a engrosar el acervo de los tópicos populares.

En The Knight of the Burning Pestle aparece otra cita al príncipe de Orange. Al empezar el cuarto acto entra un muchacho en escena y la esposa del tendero, desde entre el público, dice:

Wife. Look George, the little boy's come again,
methinks he looks something like the Prince of Orange
in his long stocking, if he had the little harness about
his neck.

(Vol. VI, acto IV, pag.209, l. 18-20)

En este caso se habla del atavío del personaje cuya figura de-

bió ser popular debido a su aparición en diversas obras teatrales más o menos históricas.

Debemos suponer que cuanto menos explícita es una referencia mejor se cree que el público conoce el hecho. De todos los comentarios y alusiones a la historia de nuestro país que hemos podido encontrar, la más concisa en mucho, es la que se refiere a la Armada Invencible. En ella simplemente se menciona la fecha "In Eighty-eight", 1588, el año en que el imperio español sufrió su primera gran derrota, el año en el que el temido ataque a Inglaterra fue deshecho por el mal gobierno de la escuadra y las tempestades que azotaron a los buques de la flota que se había llamado Invencible.

Esta mención a la Invencible, única en toda la obra del canon, se halla en The Nice Valour. Esta comedia, fechable tal vez en 1625, ha sido tan discutida en todos los aspectos que Bentley⁸ llega a decir que no debemos desechar la posibilidad de que ni siquiera sea de Beaumont y Fletcher, aunque tal vez ésta sea una visión demasiado pesimista de los problemas que se plantean. The Nice Valour apareció publicada en el primer folio (1647) pero no se inscribió en el Stationer's Register hasta 1650, lo cual no deja de ser singular. No obstante, Oliphant encontró en ella huellas de Beaumont y Fletcher así como también de Middleton.

En una escena del cuarto acto, un caballero hablando de Lappet al que en las dramatis personae se define como "the cowardly Monsiur of Nice Valour", dice:

The millions of punches, spurns and nips
That he has endur'd! his buttock's all black Lead,
He's half a Negro backward; he was past a Spaniard
In Eighty-eight, and more Aegyptian like:

(Vol. X, acto IV, 1, pag. 181, l. 17-19)

La intrascendencia del pasaje en que aparece la mención y la contundencia del lenguaje parecen dejar claro que nadie abría dudas respecto a lo que the eighty-eight quería decir.

La Armada Invencible fue sin duda el mayor peligro que tuvo que afrontar Inglaterra en el juego del gato y el ratón, que

mantuvo con España la reina Isabel. Y aunque es cierto que los barcos de la flota inglesa eran más modernos y estaban mejor artillados que los españoles, de no haberse dado la circunstancia de la muerte del marqués de la Santa Cruz y su lamentable sustitución por el inepto duque de Medinasidonia, el resultado pudo haber sido la invasión de Inglaterra por Alejandro Farnesio al frente de los tercios de Italia y Flandes. La preocupación de los ingleses ante la amenaza que se avecinaba queda patente ante las extraordinarias medidas que se adoptaron. Se formaron dos ejércitos, uno de treinta y seis mil hombres al mando de Lord Hudson, para la defensa de palacio, y otro casi de la misma magnitud dirigido por Leicester, en apoyo de la capital, sin embargo, tanto uno como otro estaban formados por soldados bisoños incapaces de resistir a las bregadas tropas de nuestros tercios. El mando de la escuadra lo sustentaba Lord Howard, almirante del reino; además la reina nombró vicealmirante a Drake y puso las mejores embarcaciones al mando de expertos corsarios como Hawkins y Frobisher. Naturalmente, Inglaterra pidió todas las ayudas posibles por la vía diplomática, incluso al Gran Turco y consiguió que el rey de Escocia prohibiera a sus súbditos que prestaran cualquier ayuda a los españoles.

Los preparativos de los ingleses dejaban pues muy clara la magnitud y la gravedad de la situación a la que tenían que hacer frente y el temor que ésta les inspiraba. La destrucción de la armada española, que vencida en los primeros combates navales y deshecha finalmente por las tormentas, no llegó nunca a embarcar al ejército invasor de Alejandro Farnesio, quedó indeleblemente grabada en el recuerdo del pueblo inglés que no iba a olvidar con facilidad la fecha de 1588.

Los sucesos de los Países Bajos y las luchas por las plazas francesas que dominaban el canal de la Mancha son los hechos más ampliamente representados en el conjunto de las obras que estamos estudiando. Así hallamos referencias a hechos de armas, a las guerras en sí mismas o a los personajes que tomaron par-

te en ellas.

La cita al hecho más antiguo la hallamos en The Honest Man's Fortune, comedia en la que se habla del sitio del puerto bretón de Brest. El capitán La-Poop cuenta sus aventuras:

...I served once at the Siege of Braste, 'tis memorable to this day, where we were in great distress for victuals, whole troops fainted more for want of food then for blood, and died, yet we were resolved to stand it out; I my self was but then Gentleman of a Company, and had as much need as any man,...

(Acto II, 1, pag. 222, l. 25-9)

El sitio de Brest por los españoles fue uno de los múltiples hechos de armas que tuvieron lugar en la última década del siglo XVI. La ayuda prestada por la reina Isabel a Enrique de Navarra en sus esfuerzos por conseguir el trono de Francia, dio lugar a que la Liga llamara a Felipe II. El monarca español se presentó como protector de la corona de Francia y ofreció ayuda a condición de que se le cedieran ciertas plazas y de que los puertos de la Liga se abrieran solo a los buques de guerra españoles. Su propósito no era solo adquirir preponderancia con la corona francesa, sino también conseguir una base adecuada para intentar la invasión de Inglaterra en caso necesario. Don Juan de Aguila desembarcó en Blavet, en la parte alta de la Bretaña, con 3000 españoles. Isabel I envió a Sir John Norreys y a Essex. Norreys debía guardar la costa bretona de St.Malo a Brest.

En 1594, don Juan subió desde Blavet hacia el norte y construyó un fuerte en Clozon intentando cortar a Brest del mar. Sir John Norreys escribió a la reina "I think there never happened a more dangerous enterprise for the state of your majesty's country than this of the Spaniard to possess Brittany, which under the humble correction I dare presume to say will prove as prejudicial for England as if they possessed Ireland".⁹

Se preparó una expedición al mando de Norreys y Frobisher, con ocho buques de guerra y cuatro mil hombres que sitió Clozon por tierra y por mar. Los 350 españoles que resistían en la fortaleza fueron muertos o murieron ahogados.

Pero las expediciones inglesas a Francia tuvieron unos resultados muy pobres. De los 20.000 hombres enviados no regresaron más de la mitad y en genral, tuvieron que arrostrar numerosas adversidades y bastante necesidad como refleja muy bien el pasaje de la comedia The Honest Man's Fortune.

En la misma escena de esta comedia el capitán La-Poope habla de los tristes resultados de las guerras en los Países Bajos:

La-Poop. It has ever bin the fate of the low Country wars to spoil many a man, I ha' not bin the first nor shall not be the last;...

(Acto II, 1, pag. 222, l. 22-24)

En The Nice Valour, Sir Ruinous Gentry cita también las guerras de los Países Bajos y explica una de las acciones en que ha tomado parte:

Ruinous. Since Sir, I serv'd in France, the Low Countreys. Lastly at that memorable skirmish at Newport, where the forward and bold Scot there spent his life so freely, that from every single heart that there fell, came home from his resolution, a double honour to his Countrey.

(Acto I, 1, pag. 78, l. 31-35)

En el invierno del año 1600, las tropas españolas en los Países Bajos se amotinaron por falta de paga, al poco les imitaron los soldados alemanes y walones. Mauricio de Nassau, aprovechando las revueltas y el frío, se apoderó de la provincia de Gueldres.

Los Estados, reunidos en Bruselas, pidieron al archiduque Alberto que tratara un arreglo con los confederados, pero éste no se consiguió y Mauricio de Sajonia se lanzó al ataque penetrando en Flandes. En junio de 1600 se puso sitio a Nieuport por tierra y por mar. El contraataque del archiduque se convirtió en una completa derrota. El archiduque que había sido herido tuvo que retirarse a Gante, el Almirante de Aragón fue hecho prisionero y murieron gran número de capitanes. En el bando contrario hubieron también considerables bajas, entre las que podemos contar la del bold Scot de Nice Valour.

En la batalla de Nieuport España dio la primera muestra de

la debilidad que desembocaría en la "Tregua de los doce años" de 1609.

Otra mención a los sucesos de los Países Bajos la hallamos en Love's Cure. Al empezar la comedia dos caballeros hablan del regreso de Don Alvarez:

Lamoral. I saw him land
At St. Lucars, and such a general welcome,
Fame as harbinger to his brave actions,
Had with the easy people, prepar'd from him,
As if by his command alone, and fortune
Holland, with those Provinces, that hold out
Against the Arch-Duke, were again compell'd
With their obedience to give up their lives
To be at his Devotion.

(Vol. VII, acto I, i, pag. 165, l. 19-27)

En estas líneas se alude a la situación en la última década del siglo XVI, cuando el archiduque Alberto se veía en dificultades ante la rebelión generalizada de las provincias, sucesos que culminaron con la toma de Ostende.

La toma de Ostende se menciona varias veces dentro de la obra del canon. En primer lugar tenemos una mención en la misma Love's Cure, donde en el acto primero, otro caballero sigue hablando de Don Alvarez:

Vitelli. ..His extream wants enforc'd him to
I'th'Army, sate down before Ostend ^{take pay}

(Acto I, 1, pag.165, l. 16-17)

y más adelante continúa Lamoral:

Lamoral. Briefly to pass his tedious pilgrimage
For sixteen years, a banish'd guilty man
I bring him, with his little son, grown man
To Ostend's bloody siege that stage of war,
Wherein the flower of many Nations acted,
And the whole Christian world spectators were;

(Acto I, i, pag. 165, l. 18-26)

Otra referencia a Ostende la hallamos en The Woman's Prize, donde uno de los amigos de Petruchio, el marido domado, hablando de la habitación en la que se han fortificado las mu-

Jerres dice:

Sophocles....The chamber's nothing but a mere Ostend,
in every window Pewter Cannons mounted....
(Vol.VIII, acto I, iii, pag.14-15)

También The Coxcomb, Valerio y Viola critican la ineficacia de la guardia y su corrupción:

Valerio. When they take a Thief: I'll take
Ostend agen;
(Vol.VIII, Acto II, i, pag. 332, l.22)

En 1601 el archiduque Alberto de Austria decidió acometer el sitio de Ostende. Para esta empresa Federico y Ambrosio de Spinola, el último de los cuales también aparece mencionado en una comedia, ofrecieron su ayuda al rey. Federico murió de un balazo combatiendo en el mar en defensa del canal contra el poder holandés. El sitio duró tres años, Mauricio de Nassau intentó inútilmente múltiples tácticas diversificadoras para salvar la plaza, pero ésta al fin sucumbió el 20 de septiembre de 1604.

El sitio de Ostende alcanzó gran renombre en la época, tanto por la tenaz resistencia de los sitiados, como por los innumerables hechos de armas a que dio lugar. El defensor de la plaza era un inglés, Sir Francis de Vere, y con él, fueron muchos los ingleses que combatieron en Ostende resistiendo el asedio español. Veinte años más tarde, el sitio de esta plaza seguía citándose como un hecho de armas que era familiar a todo el mundo.

Hallamos una última mención guerrera, en este caso se trata de un conflicto centroeuropeo que no revistió gran notoriedad ni para Inglaterra ni para España, pero que por estar relacionado con los problemas del protestantismo y el intento de conseguir la hegemonía católica por parte de los españoles, acabó relacionando los intereses de ambos países. Se trata de las guerras de Clèves.

El duque de Clèves Juan Guillermo, murió en marzo de 1609,

sin que el problema de sucesión quedara resuelto. El emperador Leopoldo de Austria se apresuró a tomar Juliers. Por su parte el rey Enrique IV de Francia, queriendo apoyar a los príncipes protestantes alemanes y salvaguardar al tiempo su frontera, mandó a sus tropas que se dirigieran a aquella intentando evitar que Austria y España se establecieran a sus puertas. Jacobo I no podía permanecer con los brazos cruzados si tales aliados entraban en la Alemania protestante, sin embargo, el asesinato del rey de Francia acabó con los planes de intervención que todos pudieran haber tenido. Finalmente, el 1 de septiembre de 1610, el príncipe Mauricio de Nassau tomó otra vez Juliers apoyado por las tropas francesas e inglesas que habían estado al servicio de los Estados bajo Sir Edward Cecil.

En el quinto acto de The Scornful Lady, Young Loveless se sorprende del cambio repentino sufrido por el usurero Morecraft, que de pronto se ha transformado en galán:

Young Loveless. ...this is stranger than an Afrik monster.
There will be no more talk of the Cleve wars
While this lasts...

(Vol.I, acto V, 1, pag.295, l. 32-33)

Y más adelante en el mismo acto, Welford amenaza a Martha con lo que le puede ocurrir si le abandona:

Welford. ...then if you'll be a whore, forsake me and be
ashamed: and when you can hold no longer, marry some cast
Cleve Captain.

(Acto V, 1, pag. 297, l. 16-18)

La primera de estas referencias es poco explícita, de ella se desprende simplemente que en Londres habían muchos comentarios sobre los sucesos políticos continentales en relación a la situación en Cleves. En cambio, en la segunda, y puesto que la acción de la comedia se sitúa en Londres, hemos de suponer que los ingleses habrían entrado en la guerra y por ello habían cast captains.

De hecho, se dio el caso de que los soldados licenciados

por los Estados se habían reenganchado acto seguido al servicio del duque de Cleves, lo que queda confirmado por una carta escrita al poco tiempo por el embajador veneciano en Londres dirigida al Dogo y al Senado, en la que les comunicaba que el rey "está dispuesto a emplear a su servicio a las compañías inglesas y escocesas que están sirviendo a los Estados y que junto con los que sirvieron en la última guerra, siguen todavía en activo debido a los sucesos de Cleves, aunque se está eliminando de entre ellos a los hombres que ya no son útiles para el servicio", es decir, los cast captains de The Scornful Lady¹¹.

Debido en gran parte a la dificultad de relacionar cronológicamente los sucesos diversos a que se alude en esta comedia, Oliphant supuso la existencia de dos versiones en épocas distintas, una en 1610 y otra en 1615. Sin embargo para Leech, la redacción se habría hecho hacia 1613. Volveremos a hablar de The Scornful Lady y sus problemas de datación con motivo de otra de sus referencias históricas, en este caso una alusión curiosa que atañe a la diplomacia hispano inglesa.

Como era inevitable, en el canon no faltan las menciones al descubrimiento de América, a las Indias, al oro americano y a la expansión colonial. No son citas que hablen de hechos concretos, sino que suelen expresar la admiración y la novedad que representaban los nuevos horizontes que se abrían ante el hombre. Son comentarios generalmente tópicos o ingenuos que aparecen incluso en obras cuya acción se sitúa en el mundo clásico, con una indiferencia notable por el rigor histórico.

De todas ellas, las que parecen tener un matiz más concreto son las que hacen referencia al oro americano.

En Love's Pilgrimage, una comedia cuya acción transcurre en España, hallamos un comentario, una pregunta sobre los hechos más recientes ocurridos en el país, como tópico de conversación entre dos personajes.

...what do you hear
Of our Indian Fleet: they say they are well returned.
(Vol.VI, acto I, 1, pag.241, l.19-20)

En The Noble Gentleman encontramos una alusión, sin importancia dentro del contexto de la obra, pero, que evidencia la admiración que despertaba el inagotable tesoro americano. El protagonista de la comedia es un terrateniente francés, quien, instigado por su esposa a la que no le gusta la vida en el campo, vive en la ciudad dilapidando su fortuna para conseguir un título de nobleza.

Un pariente recién llegado a la corte le reprende por sus despilfarros:

Cosin. ...have you Ships at Sea,
To bring you Gold and Stone from rich Peru,
Monthly returning Treasure?

(Vol.VIII, acto I, 1, pag. 173, l. 4-6)

En The Honest Man's Fortune la cita ya tiene connotaciones de otro tipo. El caballero Montague se da a conocer a Laverdine y a La-Poop y hablando de su actual falta de dinero y de su natural derrochador dice:

...should have Letters of Mart, to have the
Spanish treasure as it came from the Indies;

(Vol.X, acto III, 1, pag. 246, l. 24-25)

Aquí se habla ya de las patentes de corso, reconociéndose abiertamente la actividad inglesa contra España.

De hecho, el oro americano y las flotas españolas que regresaban a Sevilla cargadas de tesoros, habían despertado muy pronto el interés de la reina Isabel. No sólo por lo que el oro pudiera significar por sí mismo, sino también por el uso que España hacía de él, financiando las tropas de los tercios de Italia y Flandes. El apoderarse de las naves españolas que regresaban de América era directamente un golpe al domino español en los Países Bajos, donde las tropas faltas de paga se sublevaron en diversas ocasiones. Con este fin la reina había repartido patentes de corso entre algunos marinos ingleses, tenidos por piratas por los españoles, pero honrados como héroes nacionales en el país vecino, como fueron los casos de Frobisher, Hawkins y sobre todo el de Drake.

En Beggar's Bush hallamos otra cita a los corsarios, pero en este caso, referida a los Países Bajos, donde se centra la acción de la comedia. El mercader Goswin ofrece comprar el cargamento de otro comerciante a condición de que éste retire sus cargos contra un pirata

Merchant. This is above wonder,
A Merchant of your rank, that have at Sea
So many Bottoms in the danger of
These water-Thieves, sholud be a means to save 'em,
It more importing you for your own safety
To be at charge to scour the Sea of them
Than stay the sword of justice, that is ready
To fall on one so conscious of his guilt
That dares not deny it.
Goswin. You mistake me,
If you think I would cherish in this Captain
The wrong he did to you, or any man;
I was lately with him, (having first, from others
True testimony been assured a man
Of more desert never put from the shore)
I read his letters of Mart from this State granted
For the recovery of such losses, as
He had receiv'd in Spain, 'twas that he aim'd at,
Not at three tuns of wine, bisket or beef,
Which his necessity made him take from you.
If he had pillag'd you near, or sunk your ship,
Or thrown your men o'r-board, then he deserv'd
The Laws extreamest rigour. But since want
Of what he could not live without, compel'd him
To that he did (which yet our State calls death)
I pity his misfortune;

(Vol.II, acto I, ii, pag. 217, l.13-38)

Este pasaje deja muy claro que había dos clases de corsarios, los que las leyes del país condenaban a muerte y que asaltaban indiscriminadamente cualquier barco sin atender a su origen o procedencia y los que tenían patente de corso, que podían atacar libremente a los barcos españoles pero no a los holandeses. El pirata de Beggar's Bush sería una buena persona si se hubiese limitado a atacar a los españoles. Lo que sorprende al segundo mercader no es el hecho de que sea un corsario sino el que le haya atacado a él y le pidan que retire los cargos. Hay que destacar que el pirata del que se habla en esta escena no interviene en absoluto en la obra, el pasaje está escrito

simplemente para demostrar que Goswin era un hombre justo y compasivo.

En relación con el respeto que los corsarios despertaban entre sus conciudadanos y de la consideración que tenía para con ellos el gobierno, debemos recordar que cuando la Armada Invencible se dirigía hacia las Islas Británicas, la reina y su gobierno se apresuraron a poner a varios de ellos al mando de sus mejores barcos para mejor hacer frente a los españoles.

Pero, en general, las referencias a las Indias que encontramos en la mayoría de las obras del canon representan simplemente un punto de referencia límite, un lugar maravilloso al que huir cuando uno se halla en apuros.

En The Mad Lover cuando el cirujano es requerido por Memnon, the mad lover, para que le saque el corazón, no sabiendo como salir del paso, dice en un aparte:

Would I were in the Indies.

(Vol.IV, acto III, 1, pag.18)

Es la misma exclamación de Cleremont en The Little French Lawyer cuando el joven oree hallarse en la misma cama con el marido de Lamira en sustitución de ésta, que se encuentra con Dinant. Cleremont está desarmado y a la merced de los criados del anciano, si éste se despierta:

Would I were in the Indies.

(Vol.III, acto III, iv, pag. 419)

En The Noble Gentleman la exclamación es sustancialmente la misma pero el lugar geográfico varía. Jaques, el criado de los Marine, se encuentra en un aprieto disfrazado de mujer, asustado y harto de tantos enredos y trampas:

Jaques....would I were
Safe under hatches once, for Callicut,

(Vol.VIII, acto IV, 1, pag.218, 1.13)

También en The Woman's Prize. La rebelde Maria le dice a Petruchio que quisiera estar viuda:

I'll wish you in the Indies, or Cata(ya)
(Vol.VIII, acto IV, v , pag. 76 l.9)

El Nuevo Mundo representa también riquezas materiales, todo lo que cualquiera podría desear pero que a veces se desdeña por otros bienes superiores. Las referencias de este tipo son numerosas.

En Love's Cure, cuando las damas consiguen evitar el duelo entre Alvarez y Vitelli, Sayavedra comenta:

A gallant undertaking and a happy;
Why this is noble in you: and will be
A welcomer present to our Master Philip
Than the return from his Indies.

(Vol.VIII, acto V, iii, pag.234, l. 14-17)

aludiendo a la flota que traía el oro americano al rey Felipe.

En The Chances Frederick compara el dinero a la belleza:

...Now I say beauty can do more: The King's Exchequer
Nor all his wealthie Indies, could draw me
Through half those miseries this piece of pleasure
Might make me leap into

(Vol. IV, acto I, ix, pag.191, l. 36-39)

En The Faithful Friends, Philadelphia, la honrada esposa de Marcus Tullius, le dice al rey de Roma:

..I prize virtue with a rag
Better than vice with both the Indies

(IV, iv)

Otra vez en The Woman's Prize , Byancha aconseja a Livia que se finja enferma, el resultado:

...shall make thy heart leap, and thy lips
Venture as many kisses, as the Merchants
Doe Dollars to the East-Indies:

(Vol.VIII, acto IV, iii, pag.67, l.26-8)

En The Night Walker encontramos cuatro referencias a las Indias, la primera en el primer acto, el ladrón Tom Lurcher satisfecho del muchacho que acaba de coger su servicio, exclama:

Peace, I have found a Jewel,
A Jewel all the Indies cannot match,
(Vol.VII, acto I, i, pag. 319, l. 14-15)

En el segundo acto Lurcher y su ayudante creen haber robado un cofre lleno de joyas. Mistress New-love, impaciente por ver lo que hay dentro pregunta:

Where is this chest, I long, sweet, to behold
Our Indies

(Acto II, pag. 334, l. 22-3)

En una escena posterior, Wildbrain, despedido por la madre de Maria, encuentra a Toby que se maravilla de su espléndido aspecto, y le contesta:

Wildbrain. ...I ha found a Mine,
A perfect Indie,

(Acto IV, i, pag. 354, l. 29-30)

Finalmente hay una última referencia en la que se utilizan las Indias como símbolo de algo muy remoto e imposible. A pesar de casarse con el viejo juez Algripe, Maria parece amar a Hartlove, y así lo dice Wildbrain:

...I know she loves him,
His memory beyond the hopes...
Beyond the Indies

(Acto I, i, pag. 314, l. 26-8)

América aparece también citada para ilustrar exageraciones humorísticas.

En The Woman's Prize, Petronius, hablando de las mujeres que se han rebelado contra ellos dice:

Let'em, let'em.
We'll ship'em out in Cuck-stools¹¹, there they'll sail
As brave Columbus did, till they discover
The happy Islands of obedience

(Vol.VIII, acto II, i, pag. 25, l.18-21)

En The Sea Voyage se alude a los problemas ocasionados por los corsarios en las colonias:

When first they forc'd the industrious Portugals
From their Plantations in the Happy Islands

(Vol.IX, acto V, i, pag. 59, l. 17-18)

También se habla de las riquezas americanas y de los primeros esclavos negros. Cuando Albert y Tibalt recuperan el tesoro

que habían perdido, lo contemplan embelesados:

Tibalt. These Pearls, for which the slavish Negro
Dives to the bottom of the Sea

(Acto III, 1, pag. 38, l. 20-21)

En Love's Cure aparece una mención al estado de total dependencia de algunos indios americanos. Lucio habla con su ayo en su casa de Sevilla, a cerca de:

...The Indian Maid, the Governor sent my mother
From Mexico.

(Vol.VII, acto I, ii, pag. 170, l. 1-2)

Finalmente encontramos otras citas a lugares lejanos cuyo conocimiento era el resultado de los grandes viajes de descubrimiento y conquista llevados a cabo en el último siglo. En general no implican más que la mera cita geográfica de lugares exóticos.

En Women Pleased, el pillo Penurio reflexiona, como casi siempre, sobre el hambre que pasa:

Penurio. Would all my thoughts would do it:
The Devil should think of purchasing that Egg-shell
To victual out a Witch for the Bermoothes

(Vol.VII, acto I, ii, pag. 245, l. 17-19)

Las Bermudas aparecen ya en Shakespeare en The Tempest. Se suponía que era un lugar habitado por los malos espíritus. La egg-shell de Penurio iba a ser la embarcación en la que la bruja viajaría hasta allí.

También se habla de las islas Molucas, no solo en The Island Princess, comedia basada en la historia sobre la conquista de estas islas escrita por Argensola, sino también en The Loyal Subject:

...what would you give now
To turn the Globe up, and find the rich Moluccas?

(Vol.III, acto IV, iv, pag. 126, l. 23-4)

Y en The Queen of Corinth, en el apogeo de la Grecia clásica, Crates tiene que hacer frente a un desafío:

...you may
Crave both to choose the Weapon, time, and place

Which may be ten years hence, and Calicut,
Or underneath the line to avoid advantage.

(Vol.VI, acto IV, i, pag.51-2)

Todas estas menciones a lugares lejanos nos muestran el interés que los países exóticos y especialmente las Américas despertaban en las gentes de la época. Son imágenes que presentan aspectos múltiples pero en las que siempre se transparenta el enorme atractivo que la fantasía popular sintió por el Nuevo Mundo.

Pasemos ahora a las personalidades que se mencionan en el canon. Muchas de ellas aparecen en relación con alguno de los hechos que anteceden, pero en otros casos se citan por sí mismas. No son muchas las figuras mencionadas, pero en general, son importantes en lo que atañe a las relaciones entre España e Inglaterra.

En primer lugar, naturalmente, hallamos al rey Felipe III de España, que aparece incluso como personaje en el reparto de The Maid in the Mill.

La figura del rey está tratada con gran dignidad y respeto y su papel es el de juez y árbitro entre sus súbditos. Aparece por primera vez en el acto III, en una intervención considerablemente larga, en una escena en la que el molinero, Franio, acude a pedir justicia por el rapto de su hija Florimel. En una nueva aparición en el quinto acto, vemos como el propio monarca se presenta en el palacio del noble Otrante, el acusado del rapto, para comprobar la veracidad del cargo que se ha hecho contra él. Al final, el rey restablece la paz y la concordia entre sus súbditos, y dado que Florimel resulta ser la hija de un noble caballero, el rey la casa con su raptor y hace que las familias de Julio y Bellides que habían estado largamente enemistadas, hagan definitivamente las paces.

La actitud de Felipe III es digna y noble. En el tercer acto hay una escena en la que Franio, engañado por algunos cortesanos, oree que un personajillo emperifollado y lleno de colorines y abalorios es el rey. Felipe III le reprocha el de-

jarse deslumbrar por el oropel con palabras llenas de grandeza:

Lisauro. The King
Tailor, stand off, here ends your apparition:
Miller, turn round, and there adress your paper,
There, ther's the king indeed.
Franio. May it please your Majesty.
Philipppo. Why didst thou kneel to that fellow?
Franio. In good faith, Sir,
I thought he had been a King, he was so gallant:
There's none here wears such gold.
Philipppo. So foolishly,
You have golden business sure; because I am homely
Clad, in no glitt'ring suit, I am not look'd at,
Ye fools that wear gay cloaths, love to (be) gap'd at,
What are you better when your end calls on you?
Will gold preserve ye from the grave? or jewels?
Get golden Minds, and fling away your Trappings
Unto your bodie's, minister warm raiments,
Wholesome and good; glitter within and spare not:
Let my court have rich souls, their suits weigh not:

(Vol.VII, acto III, 1, pag. 35, l. 18-27)

En Love's Cure el monarca no aparece directamente, pero en el quinto acto, un heraldo lee una proclama real "what the Kings dear love, In care of the Republick, hath ordained". La proclama empieza con las siguientes palabras:

Forasmuch as our high and Mighty Master, Philip, the potent and most Catholik King of Spain, hath not only in his own Royal person, been long, and often sollicitd, and grieved, with the deadly and (uncurable) hatred, sprung betwixt the antient and most (honorable) descended Houses of these his two dearly an equally beloved Subjects, Don Ferdinando Alvarez and Don Pedro de Vitelli...

(Vol.VII, acto V, iii, pag. 228, l.30-5)

El papel del rey vuelve a ser el de pacificador y mediador en las disensiones de sus vasallos y su figura sigue mereciendo todo el respeto.

Una prueba del conocimiento que había en Inglaterra de los asuntos de España, y en este caso en relación con el rey, la hallamos en The Faithful Friends. En esta comedia, prescindiendo de toda razón cronológica, vemos al romano Marius hablando sobre la condición de los reyes, en especial del rey

de Roma, Titus Martius, quien tiene como favorito al hijo de uno de los senadores, el general Marcus Tullius.

Marius. They're subject to their passions as they
are men
Alexander the Great had his Hephaestion,
Philip of Spain his Lerma.

(Acto I, 1)

La cita evidencia que el pueblo inglés conocía la situación de gobierno en España y el papel desempeñado por el duque de Lerma, en una fecha bastante temprana, pues Oliphant supone la existencia de una primera versión de The Faithful Friends, escrita por Beaumont y Fletcher hacia 1606.

En Monsieur Thomas se nos habla de un lema del rey don Felipe. Es un pasaje cómico por lo que más que en otros momentos se esperaba la aquiescencia del público y su conocimiento previo de la referencia con la que se pretendía establecer un contraste y en consecuencia hacer un chiste. El párrafo no tiene pues intención didáctica o cultural alguna. Hylas y Samuel hablan de mujeres y de adversidades:

...A woman with no Nose...
Shews like King Philip's Moral, Memento Mori:
(Vol.IV, acto IV,iv, pag.152, l. 2-3)

En Monsieur Thomas aparece una segunda figura histórica española, la alusión no es tan clara como en otros casos aunque ya Grant Martin en su edición de la obra consideró que se refería a don Juan de Austria. Veamos primero el fragmento en cuestión. Dorothea riñe con su hermano, quejándose de que no ha hecho nada de provecho para complacer a su padre y le pregunta con sarcasmo si sigue siendo el mismo que maltrataba a los criados y tenía amores con las sirvientas.

Dorothea. ...There be two chambermaids within, young
wenches
Handsom and apt for exercise: you have been good, Sir,
And oharitable though I say it Signiour,
To such orphans: and now, by th'way I think on't
Your young rear Admiral, I mean your last bastard
Don John, ye had by the Lady Blanch the Dairy Maid,
(Vol.IV, acto II, 11, pag. 110, l. 29-34)

Digamos primero que en Monsieur Thomas no aparece ningún personaje que se llame John ni almirante alguno, por lo que las palabras Admiral, Don John y bastard están en la obra meramente en función de esta referencia. Si a ello añadimos el hecho de que Don Juan de Austria hubiese sido Gobernador de los Países Bajos, con lo que si no por otras razones fue ampliamente conocido en Inglaterra, creemos que la atribución del pasaje a su figura tiene suficiente base para ser aceptada.

En The Captain hay otro pasaje en el que se alude a un Don John cuando en la obra tampoco hay ningún personaje con este nombre. Es posible que Don John llegara a ser una expresión genérica como ocurrió con don Diego y que significara simplemente un español. No obstante, por el contexto no creemos que eso sea cierto en este caso, el Don John a que se alude parece ser un buen mozo que Frank y Clara, los dos interlocutores de la comedia, parecen saber muy bien quién es.

...you fell in love
With the old foot-man,.....
And swore he look'd in his old velvet trunks
And his slic't Spanish Jerkin, like Don John?

(Acto III, ii, pag. 268, l. 12-15)

Por la descripción de su atavío podría tratarse de un personaje teatral, como ocurre con la mención al Príncipe de Orange y a sus vestiduras en The Knight of the Burning Pestle. Por otra parte las palabras "his slic't Spanish Jerkin" parecen señalar hacia un personaje español y puesto que existieron varias obras teatrales sobre la figura de Felipe II, creemos posible que el pasaje aluda a don Juan de Austria al igual que el pasaje anterior de Monsieur Thomas.

Don Juan de Austria era hijo bastardo de Carlos V, de su unión sentimental con Barbara von Blomberg, fue general en jefe de la Liga Santa y general de la escuadra española en la batalla de Lepanto. Sus triunfos militares le habían convertido en el general más famoso de la cristiandad. Su intervención en los Países Bajos, donde fue gobernador desde 1576 hasta su

muerte en 1578, hizo de él el más temible enemigo de Inglaterra.

La secreta ambición de don Juan, que era compartida por su secretario Escobedo, era convertir los Países Bajos en una base desde la que atacar Inglaterra y devolver este país a la religión católica. Estos planes, eran comentados en todos los círculos diplomáticos de Roma y no parece que fueran compartidos por Felipe II, quien no quería comprometer la pacificación de Flandes y las Provincias preparando una cruzada contra los ingleses.

Su nombramiento pues como Gobernador de los Países Bajos, produjo la natural alarma en Inglaterra. No obstante, la agitación en que don Juan encontró el país que debía gobernar le obligó a aceptar la "Pacificación de Gante" y a comprometerse a retirar los tercios. El de Austria hizo marchar pues a parte del ejército de ocupación y consiguió ser triunfalmente recibido como gobernador en Bruselas. Durante unos meses la situación se mantuvo, pero en julio de 1577, con el pretexto de un complot para atentar contra su vida, el gobernador tomó Namur y aprestó una campaña para "vengar su honor". Ello causó sobresalto al partido del príncipe de Orange, en Inglaterra y también en Francia, donde el bando católico del duque de Guisa y el hugonote del de Anjou, veían en los Países Bajos un apoyo para garantizar el establecimiento de uno u otro partido en el poder. La reina Isabel que no quería intervenir abiertamente en la contienda, ayudó económicamente al ejército de Juan Gasimiro, el hijo del elector palatino, que se dirigió a Flandes en ayuda del de Orange. Don Juan entre tanto había conseguido un gran ejército con el que derrotó a los Estados en Gembloux y empezó a tomar una plaza tras otra. La situación era alarmante para sus oponentes. Pero, la falta de recursos de los combatientes cambió el rumbo de la situación. Los Países Bajos donde se encontraban los ejércitos del de Anjou, de Orange, de Juan Gasimiro y los tercios españoles, se vieron sumidos en el caos. Los soldados, relajada la disciplina al

fallar la intendencia, saqueaban el país. Cundió el hambre y la peste y el 1 de octubre moría don Juan presa de la terrible enfermedad. Al poco tiempo, Juan Casimiro era recibido con todos los honores en Londres donde la ciudad le ofreció un banquete y la reina Isabel le concedió la orden de la Jarretera.

En The Woman's Prize encontramos una nueva cita a un general que había luchado en los Países Bajos. En este caso se trata de Ambrosio de Spinola. Oliphant suponía que The Woman's Prize había tenido una primera redacción hacia 1606-7, tal vez por su proximidad temporal con los hechos del sitio de Ostende que se mencionan en la obra, aunque cabe la posibilidad de que, sin más, se hubiese empezado la línea humorística de la comedia con comparaciones sobre la guerra de los Países Bajos; lo cierto es que a parte de las alusiones a Ostende y al asesinato de Guillermo de Orange, hallamos también una cita sobre Spinola. Jaques explica a Petruchio que las mujeres se han encerrado:

Petruchio. ...Is there another with her?

Jaques. Yes marry is there, and an Enginier.

Moroso. Who's that for Heavens sake?

Jaques. Colonel Byancha, she commands the works:
Spinola's but a Ditcher to her,

(Vol.VIII, acto I, iii, pag.14, l.10-4)

Ambrosio de Spinola fue el comandante en jefe español en el sitio de Ostende. Tanto él como su hermano Federico se habían presentado al Archiduque para luchar en Ostende, éste último murió durante una de las batallas navales que se libraron durante el largo asedio. La actitud y la actividad del marqués de Spinola fueron realmente ejemplares. Cuando finalizó la campaña de 1605, Spinola que había venido a España en busca de los fondos que le urgían para pagar las tropas de Flandes, encontró que la flota de las Indias había sufrido una borrasca y no se tenían noticias de ella y el país estaba arruinado. El gobierno intentó conseguir un adelanto de diversos comerciantes prometiendo el reembolso con los caudales que vinieran de América, pero los comerciantes gaditanos, no fiándose de él,

pusieron como condición que el marques de Spinola respondiese con su propio patrimonio en Italia. El marqués aceptó generosamente y así pudo regresar a Flandes con fondos para hacer frente a la nueva campaña. Consciente de que España no podía aguantar aquella sangría constante, aceptó con satisfacción la Tregua de los Doce Años. Su prestigio en Europa fue inmenso lo que se evidencia en la escena que antecede, en la que el autor para buscar un contraste exagerado escoge a Spinola diciendo que era un mero zapador comparado con Byancha.

Otra comedia en la que se citan diversos personajes relacionados con los sucesos ocurridos en los Países Bajos es Love's Cure. Love's Cure es una comedia escrita probablemente en 1625, poco antes de la muerte de Fletcher, que se basa en una comedia de Guillén de Castro: La fuerza de la costumbre. En la comedia española, uno de los personajes centrales, don Pedro, ha estado desterrado en Flandes durante muchos años. Lo mismo ocurre en la comedia inglesa en la que se supone que Alvarez ha permanecido veinte años en aquellas tierras y que ha participado en el sitio de Ostende. Con este motivo encontramos las figuras del Archiduque Alberto de Austria, su esposa la infanta Isabel, Mauricio de Nassau e incluso el duque de Alba.

La alusión más indirecta es probablemente la de Mauricio de Nassau. En el primer acto, el ayo Bobadilla discute con Lucio y éste le echa en cara lo poco de su lenguaje y le recuerda sus relaciones con una de las criadas de la casa:

Bobadilla. Why, I but taught her a Spanish trick in charity, and hope the King to a subject that may live to take Grave Maurice prisoner.

(Vol. VII, acto II, 11, pag. 170,1.3-5)

Grave Maurice era el holandés Mauricio de Nassau, al que los Estados Generales de 1587 habían conferido el poder de gobernador y capitán general. Fue Mauricio de Nassau quien derrotó al archiduque Alberto en las Dunas y el que se opuso a Spinola en Ostende. Incansable en su lucha contra el monarca español para defender la independencia de su país, fue uno de los personajes más célebres de las guerras de Flandes, y como

vemos, perfectamente conocido en Inglaterra.

Las figuras del Archiduque Alberto de Austria y de su esposa la Infanta Isabel, hija de Felipe II, aparecen en relación con el argumento de la obra en papeles de ficción más o menos ajustados a la realidad de los hechos.

La Infanta de Love's Cure que ha sabido la valerosa conducta del joven hijo de Alvarez, quien con riesgo de su vida había salvado a Inigo de Feralta, hijo del capitán de las fuerzas castellanas, se dispone a otorgarle un favor. El joven suplica humildemente que se conceda el perdón a su padre, culpable de la muerte de un noble sevillano. La Infanta, conmovida por aquel amor filial, presiona al Archiduque para que se envíen cartas al rey pidiendo su gracia, que al fin se consigue.

La gobernadora se presenta como una mujer compasiva y bondadosa:

...that Lady, (greater in her goodness
Than her high birth)

(Acto I, 1, pag. 167, l. 47-8)

Anastro. Excellent Princess

(Acto I, 1, pag. 168, l. 4)

...he humbly begg'd
His Fathers pardon, and so movingly
Told the sad story of your Uncles death
That the Infanta wept, and instantly
Granting his suit, working the Arch-Duke to it,
Their Letters were directed to the King

(Acto I, 1, pag. 168, l. 9-14)

La persona del Archiduque aparece solamente en un segundo plano como consorte de la Infanta o relacionado con los sucesos históricos del momento.

...Holland, with those low Provinces, that hold out
Against the Arch-Duke

(Acto I, 1, pag. 165, l. 24-25)

...The Infanta's Letters

Assisted by the Arch-Dukes, to King Philip,

(Acto I, 1, pag. 166, l. 4-5)

Al acabar el siglo XVI, las figuras de Isabel Clara Eugenia

y de su esposo el archiduque Alberto se vieron relacionadas con lo que se ha llamado "re the Infanta".

Los últimos años del reinado de Isabel de Inglaterra dieron lugar a numerosas elucubraciones sobre lo que ocurriría a la muerte de la soberana y sobre quien iba a sucederla. Jacobo Estuardo que no parecía tener la menor intención de volver al catolicismo, era mal visto por los que favorecían el retorno de la antigua religión. Por otra parte, personas tan poco sospechosas de catolicismo como Sir Robert Cecil no veían con buenos ojos la manera de actuar del hijo de María Estuardo y pensaban en la posibilidad de hallar un heredero más adecuado. En este sentido, parece ser que el Secretario de Estado había considerado seriamente la idea de que la infanta Isabel Clara Eugenia llegara a ocupar el trono de Inglaterra. En 1599 había escrito a Filippo Corsini a los Países Bajos para que le consiguiera sendos retratos de los egregios esposos. Parsons, el director del colegio inglés de Roma, actuó de intermediario con el duque de Sessa, el embajador español cerca del Papa. El asunto debía tener cierta base pues llegó a ser seriamente considerado por Felipe III quien se mostró dispuesto a apoyar la idea de la sucesión del trono inglés para la infanta con la condición de que en cuanto ésta y su esposo se establecieran en Inglaterra, España recuperaría el gobierno de Flandes. Sin embargo, las negociaciones no llegaron a formalizarse en Inglaterra.

En el juicio contra el conde de Essex en 1601, éste acusó a Sir Robert Cecil de apoyar la sucesión de la infanta española por encima de cualquiera de los otros aspirantes al trono inglés. El propio Cecil se encargó de negar una acusación "so false and foul". Sin embargo, la alteración de Cecil ante una afirmación que se demostró que carecía de base, hizo que los estudiosos se preocuparan por los hechos. Hoy en día parece claro que el Secretario de Estado había abrigado la idea de la sucesión de la infanta, posiblemente sin descartar del todo la posibilidad de que Jacobo Estuardo acabara siendo el fu-

turo rey de Inglaterra. El hecho habría sido relativamente conocido ya que las relaciones de Cecil con Jacobo de Escocia pasaron por un período de considerable tirantez.

El último personaje histórico que se cita en Love's Cure es el duque de Alba. El joven caballero Vitelli, indignado por el perdón otorgado a Alvarez, recuerda los méritos de su tío asesinado por éste y se queja del olvido del rey para tan buen caballero:

Vitelli. ... (forgetting my brave Uncle's merits
And many services, under Duke D'Alva)

(Acto I, 1, pag. 168, l. 27-8)

La mención sin duda se refiere a don Fernando Alvarez de Toledo tercer duque de Alba, que había intervenido en los problemas de los Países Bajos entre 1567 y 1572. Bajo su gobierno se implantó el famoso Tribunal de la Sangre que condenó a los condes de Egmont y Horn. Este ilustre soldado dirigió también la campaña contra el Prior de Crato, en la que sus tropas se enfrentaron con los soldados ingleses que ayudaban a la facción de don Antonio, en diversas ocasiones.

Digamos finalmente que aunque Love's Cure deriva de La fuerza de la costumbre, en la comedia española las razones de la vuelta del exiliado don Pedro de Moncada (Alvarez en Love's Cure), no son ningún perdón real ni la intercesión de la Infanta y el Archiduque, sino simplemente la muerte de su suegro, que no le había perdonado su matrimonio secreto ni la muerte de su hijo que había sorprendido al secreto amante cuando subía por una escala para encontrarse con su esnosa. Cuando muere, doña Costanza (la Eugenia de la comedia inglesa) envía a buscar a don Pedro.

Finalmente, otro español que aparece mencionado en el canon es don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, embajador de España en Londres, famoso por sus intrigas palaciegas y por su proyectado matrimonio real entre el príncipe de Gales y la infanta María hija de Felipe III.

En The Scornful Lady un capitán aventurero amigo del joven

Loveless pide dinero al usurero Morecraft, al que dice que va a ayudar en sus amores:

Captain. ...if thou wilt lend me mony...I will style thee noble, nay Don Diego. I'll woo thy Infanta for thee, and my King shall feast her with high meats and make her apt.

(Vol.I, acto III, ii, pag.267, l. 1-5)

La mención no es tan clara como en otras ocasiones pero la expresión woo the Infanta parece no dejar lugar a dudas de que se trata del conde de Gondomar. Don Diego Sarmiento de Acuña había llegado a Londres en 1613 con el propósito firme de ganarse al monarca inglés para la causa española, haciéndole abandonar sus alianzas con Francia y los protestantes. Con esta intención pretendía concertar la boda del príncipe de Gales con la infanta María. La reina Ana veía la boda con buenos ojos y el mismo rey Jacobo llegó a estar dispuesto a pedir la mano de la infanta si el rey de España renunciaba a su demanda de que el príncipe de Gales abrazara la fe católica. Como es sabido el príncipe inglés llegó a emprender un largo viaje a España para conocer a su prometida, pero allí, a pesar de haber sido espléndidamente agasajado, las dilaciones del rey y los desaires de la infanta, acabaron con el proyecto.

La figura del conde de Gondomar era mal vista por el pueblo que desconfiaba de sus intenciones. El fracaso de la boda principesca fue motivo de alegría popular en Inglaterra.

La comedia en la que encontramos esta referencia, The Scornful Lady es una obra de fecha muy discutida, pero probablemente no es posterior a 1615. El proyecto de la boda entre los dos príncipes no debía andar muy avanzado aunque sería ya del dominio popular. Consta que Lord Northampton, que era el Lord del Sello Privado, en el mes de mayo de 1614 instó al rey para que apoyase el matrimonio de su hijo con la infanta española.

Se ha dicho que la frase era meramente tópica. Don Diego o Diego a solas era en aquellos años una expresión equivalente a español. pero hay que tener en cuenta que la obra no tiene nada que ver con España ni con ningún español y principalmen-

te, que la expresión "woo the Infanta" no tendría ningún sentido.¹³

2. Los españoles en general. El idioma español. Costumbres españolas o supuestamente españolas.

a) Los españoles en general.

Al intentar descubrir cuál es el concepto que se tiene de los españoles en la obra de Beaumont y Fletcher hemos de tener en cuenta dos factores. En primer lugar, que España era indiscutiblemente la primera potencia occidental. Los españoles que viajaban a otros países eran nobles, cortesanos, diplomáticos o mercaderes, y por tanto, gentes de una educación, una situación económica y una cultura considerable para aquellos tiempos. Por otra parte, los soldados de los tercios de Flandes eran los más bregados y temidos de cuantos ejércitos había en Europa. Los ingleses habían tenido amplia ocasión de entrar en contacto con los primeros en su propia isla y con los segundos, en sus múltiples intervenciones guerreras en los Países Bajos. En segundo lugar, que precisamente por esta circunstancia de que los españoles parecían mejores en muchos aspectos, los sentimientos que despertaban en los demás países eran encontrados. Por un lado eran de admiración y respeto, pero por otro, el temor y el sentimiento nacionalista les llevaban a una reacción contraria de aversión y de crítica. Estas actitudes eran aprovechadas por los dramaturgos ingleses, que en España y los españoles encontraron una fuente inagotable de recursos. Beaumont y Fletcher fueron los primeros en utilizar a fondo estas circunstancias. De las cincuenta y una obras del folio de 1679, no son más de una docena las que no guardan ninguna relación con nuestro país o directamente o a través de alusiones a nuestra nación, a sus habitantes, a sus costumbres, etc... En la

comedia pues, el ridiculizar a los españoles o el hacer algún comentario jocoso en su contra tenía un éxito asegurado. Los defectos españoles eran aumentados hasta el extremo y se utilizaban sin recato para provocar la hilaridad del público. Así encontramos bromas sobre la fanfarronería de nuestros soldados, quizás el defecto más utilizado para conseguir efectos cómicos. Cualquier fanfarrón era comparado a un español o se le apostillaba utilizando palabras españolas. Pero se criticaban también otras muchas cosas: el color oscuro de la tez de las gentes de nuestro país; la vistosidad de sus trajes, o su austeridad, según convenía; su condición mujeriega; su catolicismo a ultranza que les hacía considerar herejes a todos los demás; etc...Era una actitud comprensible que decía más de la facilidad del recurso escénico que de un antagonismo, que sin duda existiría también. Son sentimientos que coexistirían con sus contrapuestos, ya que tampoco faltan frases en las que se trasluce la admiración que todo lo español causaba y el enorme respeto que podía inspirar la acción guerrera de nuestros tercios.

En primer lugar vamos a ver algunas ilustraciones del aspecto que más hemos comentado, del recurso escénico que parecía no fallar nunca: la fanfarronería de los españoles. Quizás el comentario más característico sea el que hemos encontrado en la tragicomedia Philaster.

This speech calls him Spaniard, being nothing but
A large inventory of his own commendations

(Vol.I, acto I,1, pag. 79, l. 28-9)

Philaster es de especial interés para nosotros por uno de sus personajes secundarios, el príncipe español Pharamond. Pharamond es el centro de los episodios cómicos y es la encarnación de una caricatura malévola y jocosa de lo que era un español. En su persona se concentran todos los defectos que se atribuían a las gentes de nuestro país, incluida la cobardía, defecto que considerando la amenaza representada por nuestros ejércitos, debió ser casi una virtud para los ingleses y por

contraste causaba probablemente gran hilaridad. Veamos algunas de las cosas que se dicen del príncipe Pharamond en Philaster:

Oh thou pernicious Petticoat Prince
(Acto II, 1, pag. 95, l. 36)

My Pretty Prince of Puppets
(Acto V, 1, pag. 138, l. 38)

Sir, Prince of Poppinjays
(Acto I, 1, pag. 80, l. 35)

The outlandish Prince looks like a Toothdrawer
(Acto I, 1, pag. 80, l. 34)

En el apartado cuarto de este capítulo, que dedicamos a los personajes españoles que aparecen en las comedias del canon, hablaremos con más detalle del príncipe Pharamond. Pero no hemos de suponer por esta figura que nuestros autores abrigaron una malevolencia especial hacia los españoles. En The Knight of Malta, encontramos a otro español, Peter Gomera, que es la contrapartida de Pharamond. En este caso se trata de un caballero intachable en el que se acumulan las virtudes al igual que en el príncipe español se suman todos los defectos. Tanto uno como otro personaje hallaban una respuesta en el auditorio que creía en ellos a pies juntillas, aunque sin duda, Pharamond era una figura mucho más divertida que la del íntegro caballero de Malta Peter Gomera.

De la identificación de la fanfarronería con lo español da una idea el hecho de que dos de las palabras usadas para calificar a personajes de este tipo, fueran palabras españolas.

Una de ellas es la palabra bravado que el Oxford Dictionary define como: 1. boastful or threatening behaviour; ostentatious display of courage or boldness. 2. a swaggering fellow.

La segunda palabra es cacafugo que según el diccionario significa a spitfire, braggart.

Veamos algunos ejemplos del uso de estas palabras. En The Pilgrim, Alphonso, empeñado en casar a su hija con un capitán de forajidos, explica a sus amigos que no deben extrañar-

se de que prefiera a un nombre de tal reciedumbre antes que un cortesano.

None of your impt bravadoes: what can she ask more?

(Vol. V, acto I, i, pag. 154, l.29)

También en Love's Pilgrimage, Sancho y Alphonso discuten sobre cual tiene que exponer primero sus agravios y don Sancho afirma que no va a permitir que don Alphonso se le adelante:

I'll hang first

No goodman glory, 'tis not your bravado's

(Vol. VI, acto III, iii, pag.286, l.34-5)

La palabra cacafugo es menos frecuente. En The Fair Maid of the Inn, el hostelero cree que su casa está encantada "haunted with goblins" y dice que atrancará las puertas y encerrará a su esposa:

or she will be ravish'd before our faces, by rascalls and cacafugo's

(Vol. IX, acto III, i, pag. 172, l. 1)

Volviendo a las características que suelen atribuirse a los españoles nos encontramos con que también se les considera libertinos:

A Town-Bull

Is a mere Stoick to this fellow, a grave Philosopher
And a Spanish Jennet a most vertuous gentleman

(Vol.I, acto I, i, pag. 307, l. 23-5)

Esta es la opinión que encontramos en The Custom of the Country, en The Chances vemos algo muy semejante. La casera de los dos jóvenes españoles aconseja a Constantia que se marche, pues aunque hasta entonces la han tratado bien, no puede fiarse de ellos:

They are Spaniards Lady, Gennets of high mettle.

(Vol.IV, acto III, iii, pag. 215, l.29)

Nuestros compatriotas también son demasiado morenos comparados con los ingleses.

En Monsieur Thomas, Thomas creyendo que se acostaba junto a la mujer que ama se encuentra junto a una mora y exclama in-

dignado:

Plague o' your Spanish leather hide
(Vol.IV, acto V, i, pag. 160, l. 12)

Además tienen fama de comilones.

En Rule a Wife and Have a Wife, el capitán Sancho canta las excelencias de la casa de Margarita y el usurero Cacafofo se refocila ante la perspectiva:

Sancho. Thou wilt eat monstruously.
Cacafofo. Like a true born Spaniard.
(Vol.III, acto III, iii, pag. 199, l. 36-7)

Son católicos romanos, los demás cristianos para ellos no son más que herejes.

En The Pilgrim, el guarda del manicomio se dirige al inglés loco:

Keeper. Peace, peace thou Heathen drunkard:
These English are so Malt-mad, there is no meddling with 'em
(Vol. V, acto III, vi, pag. 191, l. 12-13)

En otra escena aún en el manicomio, un parson vuelve a decirle al mismo inglés loco:

Parson. I'll cure ye all, I'll excommunicate ye;
Thou English Heretick, give me the tenth Pot.
(Acto IV, iii, pag. 209, l. 15-16)

Y para mayor desgracia las mujeres españolas no son tampoco recatadas, sino que tienen fama de sensuales.

They come of Spain I think they are very sultry
(Vol.V, acto II, i, pag. 25, l.18)

al menos estas son las palabras del bufón del rey en A Wife for a Month, refiriéndose a un grupo de mujeres que esperaban entrar en el palacio para ver la máscara.

Pero burlas a parte, el soldado español estaba curtido en la batalla y era temido y respetado.

En Rule a Wife el alférez Michael Perez se queja a su coronel de que le acaba de llegar un mocetón tímido y poco apto para el combate. El coronel le aconseja que lo conserve, tal vez sirva para cuando se haga la paz, los demás ya juran y gri-

tan para asustar a los holandeses:

Many as strong as he will go along with us,
That swear as valiantly as heart can wish
Their mouths charged with six oaths at once, and whole
That make the drunken Dutch creep into mole-hills.^{ones,}

(Vol.III, acto I, 1 , pag. 170, l. 28-31)

En general son muy pocas las ocasiones en que se habla mal de los españoles como pueblo. Ya hemos visto que las burlas sobre su modo de ser no faltan, pero cuando dejamos el campo del humor el tratamiento dado a nuestros compatriotas es muy correcto.

Los ejemplos que citamos a continuación en contra de los castellanos están siempre en boca de portugueses, posiblemente resentidos por el dominio español sobre Portugal, pero hemos de decir además que el primero de estos ejemplos procede del Persiles y Segismunda de Cervantes y no refleja los sentimientos ingleses. Se halla en The Custom of the Country y es el único ejemplo en el que realmente se dice "odio a los españoles".

The Custom of the Country es una comedia basada en diversos episodios del Persiles cervantino, y la frase que queremos transcribir pertenece a una escena que está casi parafraseada de un episodio de la novela española, el de la llegada del polaco a Lisboa. En Cervantes las palabras no son las mismas exactamente, pero el odio de los portugueses se infiere claramente del texto:

Custom of the Country

Are you Castilian?...if you were
Ten thousand times a Spaniard,
the nation
We Portugals most hate, I yet
would save you.

(Acto II, 1, pag.330, l.32-7)

Persiles y Segismunda

¿Sois Castellano?
...Aunque fuerais mil veces
castellano...os salvaría
si pudiera

Otra frase poco grata para los castellanos la encontramos en Four Plays or Moral Representations in One. En este caso, no

queda muy claro si la ofensa es para todos los castellanos o sólo para los de baja extracción social. En la introducción a la obra, dos cortesanos, Frigoso y Rinaldo, se encuentran. Frigoso finge no reconocer a Rinaldo pretextando que su posición como cortesano le impide tratar con gente de rango inferior. La realidad es que le debe dinero a Rinaldo. No obstante mantiene las distancias y dice que la deuda es la única razón por la que le reconoce, porque en otro caso:

I would not have known thee these fifteen years,
no more than the errantest, or most founder'd Castilian that
followed our new Queens Carriages a-foot.

(Vol.X, pag. 290, l. 24-7)

Las alabanzas a las virtudes españolas son escasas, pero hay fragmentos en los que también se habla de ellas con respeto.

En The Pilgrim se habla del honor español.

Pedro recrimina a Roderigo, el forajido:

...and like the Pesant,
That dares not meet the Lion in the face,
Dig'st crafty pit-falls:thou sham'st the Spanish
Honour;

(Vol.V, acto II, ii, pag.172, l. 36-8)

En The Knight of Malta se cita la marcialidad de nuestros soldados.

...The martial Spaniard,
Peter Gomera,

(Vol.VII, acto I, i, pag. 81-2, l.39/1)

Pero en general, las cualidades positivas tienen poco de cómico. No sirven para hacer reír, en todo caso se utilizan para ejemplarizar y las obras que nos ocupan tienen poco de didáctico. Por esta razón encontramos los defectos de los españoles explotados en cualquier obra, esté su argumento relacionado con España o no, para causar la hilaridad del público, pero las virtudes se mencionan sólo en relación con personajes concretos y según sea preciso en la acción de una obra. Es decir, encontramos numerosas figuras de españoles descritas con toda consideración y simpatía y ambientes españoles tratados con hu-

manidad y verismo, pero tales situaciones no se presentan separadamente en incisos adaptables a cualquier obra como las bromas sobre las gentes de nuestro país.

b) El idioma español.

Forobosco. In what language shall's conjure in?
high Dutch I think, That's full i'th'mouth.

Clown. No, no, Spanish, that roars best; and will
appear more dreadful.

(Vol. IX, acto II, 1, pag. 167, l. 26-9)

Esta es la opinión de un pillo sobre el idioma español. En The Fair Maid of the Inn el pícaro Forobosco para engañar a sus paisanos y sacarles dinero está pensando en hacer conjuros y encantamientos en la lengua que resulte más eficaz.

Tal vez el español roars best que otras lenguas, en este sentido no compartimos en absoluto la opinión del personaje fletcheriano, pero lo que sí es cierto es que el español es la lengua en la que se luchaba en muchos campos de batalla y se presionaba diplomáticamente en toda Europa.

En el primer cuarto del siglo XVII, cuando España no había perdido todavía la hegemonía europea, nuestras modas se adoptaban en todos los países y las obras literarias en lengua española, fruto de nuestro siglo de oro de las letras, se traducían en seguida al francés y al inglés. La lengua inglesa de este período acusa la influencia de lo español con la adopción de numerosos hispanismos. Algunas de estas palabras habían entrado en el inglés algunos años antes, otras entraban ahora y permanecieron en la lengua durante unos años hasta desaparecer; algunas todavía siguen en ella.

En el conjunto de la obra de Beaumont y Fletcher hemos contabilizado treinta y ocho palabras entradas directamente del español al inglés. No son todas las que se usaron en la época, pero sí una representación considerable. La mayoría de ellas aparecen en diversas ocasiones y en obras distintas. En general son vocablos que hacen referencia a diversos aspectos

tos de la vida de las armas: "jennet", "barricado", "bilbo", "bastinado", "murrions", "armada", "bravado", o "cacafugo"¹⁴; otros dan nombre a comidas o vinos españoles: "olle podrido", "carbonado", "anchovy", "bonito", "alligant", "canarie", "malligo", "sherry"¹⁵; los vinos suelen llevar nombres que indican su procedencia geográfica y dado la antigüedad del comercio del vino con España, encontramos formas bastante evolucionadas en comparación con las demás palabras. Otros españolismos indican nombres procedentes de nuestra organización política, de la vida social o de la religión: "don", la palabra más ampliamente y más curiosamente utilizada; "cuerpo" o "querpo", "primero", "alguazier", "adelantado", "grandee", "alfe-rez", "infanta", "real", "maravedi", "renegado", "jesuit"¹⁶; hay palabras para designar productos españoles o de ultramar: "cordevan", "brocade", "plate", "tobacco", "trinidad", "potato", "cochineel"; vocablos relacionados con nuestra proximidad africana: "morisco", "negro" e incluso "cannibal"¹⁷; y una palabra difícil de clasificar: "asinego" que según el Oxford Dictionary significaba: 1. a little ass. 2. a fool, a dolt¹⁸.

Junto a estas palabras de claro origen español, hallamos otras de raíz latina, generalmente procedentes del italiano y también del francés, que por su semejanza con vocablos españoles se prestaban a confusión. Así por ejemplo la palabra "segnior" o "signior" que fue muy utilizada cuando intervenían españoles en la acción y que creemos que se escribió en la buena fe de pensar que se estaba escribiendo "señor" en español. Algo semejante ocurre por ejemplo con la palabra "basta" o "basto" (con el final en -o que parecía españolizarlo todo). Tanto "segnior" como "basta" fueron muy usadas en relación con españoles y hay que notar que en general no parecen haber muchas confusiones con los personajes extranjeros ya que a los italianos se les llama "signior" y a los franceses "monsieur". Aunque hay algunas complicaciones debido al traslado de la acción de un país a otro con motivo de alguna revisión de las obras, en estos casos, el revisor que siempre solía trabajar

con ciertas prisas olvidaba a menudo el cambio y encontramos un desacuerdo completo en las formas que se utilizan. A pesar de ello creemos que al igual que la palabra "don" era la forma por excelencia para nombrar a un español, estas palabras y otras semejantes constituían un elemento ambiental tan bueno como el de las curiosas frases españolas que adornaban algunas comedias: "The bonos noxios to your Signorie", "bazilos manos", "O'de dios", "de claro", "in cuerpo", y algunas mixtas o más difíciles de identificar. Sin duda, la moda de estas palabras venía reforzada por los numerosos viajes de los caballeros ingleses a España y por los múltiples contactos entre las gentes de los dos países.

Bustofa. Curr, Curr

Franio. Slave, do'st call me dog?

Bustofa. Responde cur; You see his understanding (my Lord).

(The Maid in the Will, acto II, 1, pag. 16)

Metaldi. Signior Pachieco Alasto, my most ingenious
Cobler of Sevil, the bonos noxios to your Signiorie.

(Love's Cure, Acto II, 1, pag. 179, l. 11-12)

La expresión beso las manos aparece en varias comedias. En The Pilgrim, en una de las escenas que transcurren en el manicomio, Alphonso, el Master y el loco galés hablan de la locura de este último:

Master. The elder Brother, Sir,
He run mad because a Rat eat up's Cheese.

Alphonso. H'ad a great deal of reason, Sir.

Welsh mad-man. Basilus manus,

(Acto IV, iii, pag. 221. l. 15-18)

En Rule a Wife and Have a Wife encontramos de nuevo la expresión "besó las manos", en este caso las palabras impresas en el segundo folio son un tanto irreconocibles:

Cacafofo. ...I leave thee as a thing despis'd, assoles
manus a vostra siniare a Maistre.

(Acto I, 1, pag. 178, l. 34-5)

Tanto Theobald como Weber corrigieron la frase dejando en el

texto "Beso las manos a vuestra señoría". R. Warwick Bond en su edición de la comedia dice en una nota a pie de página: "For what a Maistre is intended, a very acute Spaniard, to whom I submitted the passage, was unable to conjecture".

Hemos intentado hallar una traducción verosímil para este a Maistre, y teniendo en cuenta que parte de la trama de la comedia Rule a Wife and Have a Wife deriva de El matrimonio engañoso de Cervantes, hemos buscado en el texto español. La expresión "beso las manos" aparece en diversas ocasiones y en una de ellas hemos encontrado la frase "beséla las manos por la grande merced que me hacía" y creemos que es posible que el verdadero significado del texto de la comedia fuera primitivamente "Beso las manos a vuestra señoría por esa merced" o una expresión semejante y que la palabra "Maistre" correspondiera en realidad al español "merced".

En Love's Cure se encuentra también la expresión "O'de dios", Lazarillo, el hambriento criado del zanatero remendón Pachieco, se niega a aceptar como verdadera la historia de la doncella milagrosa de Flandes que pudo vivir tres años alimentándose sólo con el olor de una rosa y temiendo que su amo intentase poner en práctica tal ayuno con él mismo, le suplica:

Lazarillo. ...Sir, allow me but a red herring a day.
Pachieco. O'de dios: wouldst thou be gluttonous in thy delicacies?

(Acto II, i, pag. 178, l. 37-9)

En la misma comedia hallamos lo que probablemente es la palabra "vasallos". El orgulloso alguacil no quiere reconocer a sus amigos y les habla con altanería:

Alguazier. I know you not: what are ye? hence ye base
Besegnios.

(Acto II, i, pag. 181, l. 29)

Las expresiones "Quipassa" (The Two Noble Kinsmen, III, v) y "de claro" (The Scornful Lady, IV, i) aunque podrían estar en español, por el contexto nos parece más probable que pretendan estar en latín. En The Elder Brother encontramos una última expresión, que podría derivar tanto del español como del ita-

liano. En este sentido, el contexto permite cualquiera de las dos posibilidades. Se trata en este caso de una de las típicas muestras de mal gusto que aparecen aquí y allá en la obra de Fletcher:

No more does any man from Caca merda, or substance worse,
(Acto III,iii, pag. 24, l. 19-20)

En español está también el apellido de uno de los personajes que aparecen en Love's Pilgrimage, el alguacil de "Castel Bianco": "Don Incubo de Hambre".

También en Love's Pilgrimage encontramos una curiosa conversación que parece apuntar hacia el uso de la lengua catalana en la ciudad de Barcelona. Love's Pilgrimage es una excelente comedia basada en una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, Las dos doncellas. La obra teatral inglesa sigue fielmente la novela cervantina, no obstante, el fragmento a que nos referimos no tiene equivalente en la obra española. En ésta, dos hermanos llegan a Barcelona en persecución de un joven que había dado palabra de matrimonio a la muchacha y que sin embargo a última hora había decidido embarcarse en las galeras y correr aventuras en Italia. La joven que por diversas razones va vestida de hombre, y su hermano, en la novela, son ayudados por un caballero de la familia de los Cardona, pero, en la comedia topan nada menos que con el "Governor of Barcellona". Este personaje, al oír hablar a los hermanos entre sí dice:

...I am sorry gentlemen, I troubled you,
Being both strangers, by your tongues, and looks,
Of worth:...

(Vol.VI, acto IV, i, pag. 296, l.20-22)

La expresión "gentlemen" en plural se debe naturalmente a que la joven Leocadia va disfrazada de caballero. En cuanto a la expresión "strangers, by your tongues" puesta en boca del gobernador de Barcelona, creemos que muy bien puede ser una alusión a que ambos hablaban una lengua distinta a la del gobernador que debía ser el catalán, mientras que los dos hermanos hablarían en castellano.

c) Costumbres españolas o supuestamente españolas.

De todas las costumbres españolas, la más conocida del público inglés fue sin duda la utilización de la palabra "don". Decir "don" equivalía a decir español, también implicaba el estar hablando con una persona importante. En el canon el uso del "don" es extensísimo y de no ir acompañado de un nombre, o más frecuentemente del apellido de uno de los personajes, suele señalar la distinción o importancia de la figura a quien se aplica. También hallamos ejemplos humorísticos en los que el "don" significa todo lo contrario de lo que es usual y sirve de contraste para hacer reír.

El uso más frecuente es acompañado de un apellido: Don Alvarez (Love's Cure), Don Perez (Rule a Wife), pero también encontramos usos correctos: Don Henriques De Cardinas (Love's Pilgrimage, II, iii) o Signior Don Incubo de Hambre (Love's Pilgrimage, I, i). Pero la utilización más curiosa es la que sirve para señalar la importancia de una persona:

...the Livery Lace...on the cloaks
Of a great Don's followers

(Vol. VII, acto II, i, pag. 21, l. 35 - 36)

En The Chances, en una escena de engaños y encantamientos, Antonio pregunta al supuesto fantasma de "Don John":

Where is my whore, Don Devil?

(Vol. IV, acto V, pag. 242, l. 35)

También encontramos la forma Donna: "Donna Margarita" (Rule a Wife), aunque no es muy frecuente.

En Thierry and Theodoret encontramos la palabra "don" como sinónimo de "hombre sabio", "doctor". Si hemos de creer lo que se dice en esta tragedia, los médicos españoles tenían fama de sabios y eran solicitados por los altos dignatarios de los países vecinos. Cuando el príncipe Thierry enferma leemos la siguiente conversación:

l. Courtier. What cure has he?

(Acto V, 1, pag. 64, 1.8-13)

cos españoles.

presuntuoso:

streets in Querpo.

(Acto II, 1, pag. 177, l. 36-7)

fortuna nunca llamará a su puerta:

By appearing worthy of her: Dost thou think
Her good face e'r will know a man in cuerpo?

(Vol.VI, acto I, i, pag. 233, l. 25-7)

en Love's Pilgrimage se dice explícitamente que la costumbre

española era diferente, resaltando ante el público inglés que la comedia transcurría en otras tierras donde había otros modos de hacer las cosas.

Theodosia se da cuenta de que Leocadia, que se ha presentado vestida de muchacho y diciendo que se llama Francisco, tiene las orejas perforadas:

Why were these holes left open, there was an error,
A foul one my Francisco, have I caught ye?
Oh pretty Sir, the custom of our Country
Allows men none in this place...

(Vol.I, acto III, ii, pag. 274, l.30-3)

La razón de tener que explicar al auditorio esta costumbre española era que Love's Pilgrimage se basaba en el argumento de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes: Las dos doncellas, en la que aparece una joven disfrazada de muchacho que, como hemos visto en la comedia, es descubierta por los agujeros dejados por los pendientes en los lóbulos de sus orejas:

"De que seays muger no me lo podeys negar, pues por las ventanas de vuestras orejas se ve esta verdad bien clara, y aueis andado descuydada en no cerrar y dissimular essos agujeros con alguna cera encarnada que pudiera ser que otro tan curioso como yo, y no tan honrado, sacara a luz lo que vos tan mal aueys sabido encubrir."¹⁹

Una costumbre de reminiscencia árabe y que había sido corriente en muchos pueblos de España, era la de las mujeres con el rostro tapado. Aún a principios de nuestro siglo eran conocidas las "tapadas" de Vejer (Cádiz), o las de Mojácar (Almería). En la misma comedia Love's Pilgrimage encontramos una mención a esta costumbre. En este caso, la comedia supone que la mujer con la cara tapada es la esposa del gobernador de Barcelona.

Marc-Antonio que es un joven de caracter enamorado, quiere ver el rostro de una mujer con la que se acaba de cruzar en la calle y que lleva el rostro cubierto con un velo. Su acompañante le advierte del peligro que representa hacer tal cosa:

Marc-Antonio. ...Yonder is a Lady va(il)d,

For properness beyond comparision.
And sure her face is like the rest: we'll see't.
Gentleman. Why? you are hasty Sir already: know you
What 'tis you go about.
Marc-Antonio. Yes, I would see
The womans face.
Gentleman. By heaven you shall not do't;
You do not know the custom of the place:
To draw that curtain here, though she were mean,
s mortall.
... 'tis an attempt
More dangerous than death, 'tis death and shame:
... Marc-Antonio. ...fear it not, and we will alter
These barbarous customs then;

Finalmente Marc-Antonio parece rendirse a las razones de su
compañero, aunque al poco rato provoca un altercado con el
séquito de la dama por el mismo motivo:

1. Attendant. It seems you are new landed: would you
beg
Any thing here?
Marc-Antonio. Yes Sir, all happiness
To that fair Lady, as I hope.
Gentleman. Markantonio.
Marc-Antonio. Her face, which needs no hiding: I would
beg
A sight of.
Gentleman. Now go on, for 'tis too late
To keep this from a tumult.
1. Attendant. Sirrah, you
Shall see a fitter object for your eyes,
Then a fair Ladies face.
Eugenia. For Heaven's sake, raise not
A quarrel in the streets for me.

Acto IV, 1, pag. 289-91)

La costumbre se ha exagerado, pero sin duda el descubrir el
rostro de una dama velada no podía hacerse sin causarle una o-
fensa, lo que con toda seguridad acarrearía el tener que en-
frentarse con sus allegados, de ahí el "is mortall" de la come-
dia inglesa.

Los duelos son otra costumbre en relación con la cual tam-
bién se pone de relieve cual era la situación en nuestro país.
La obra de Beaumont y Fletcher abarca casi un cuarto de siglo

durante el cual en España gobernaron dos monarcas, Felipe III hasta 1621 y Felipe IV. Como era inevitable las costumbres irían evolucionando y con ellas también todo lo relativo a los duelos y a la llamada "filosofía de las armas". Lo cierto es que en The Little French Lawyer hallamos el siguiente pasaje:

...these private Duells,
Are banisht from all civil Governments:
Scarce three in Venice, in as many years:
In Florence, they are rarer, and in all
The fair Dominions of the Spanish King,
They are never heard of

(Vol.III, acto I, 1. pag. 374, l. 24-31)

The Little French Lawyer puede fecharse hacia 1620, y refleja la casi total desaparición de los duelos en nuestro país, duelos que en realidad llevaban ya bastantes años en decadencia. Pero la situación en Inglaterra no era la misma. Hacia 1613 se alcanzó el mayor número de muertes en desafío conocido en el país y el rey Jacobo decidió tomar cartas en el asunto y oponerse seriamente a aquella situación. La obra del canon refleja este cambio de actitud en un cierto giro paralelo por parte de Fletcher, ya que muerto Beaumont, era él quien seguía escribiendo a partir de estas fechas. No creemos que esta transformación correspondiera a un cambio personal del dramaturgo sino más bien a la situación general del país, a su condición de escritor para la compañía de un rey que se oponía al duelo, y posiblemente también a las fuentes españolas que utilizó para muchas de sus obras.

El conocimiento de los asuntos españoles aparece cuando menos se espera. Al empezar este capítulo hemos citado unos versos de The Spanish Curate, en los que se hablaba de la costumbre de los jóvenes galanes de reunirse en una taberna y discutir de política, los proyectos del archiduque, los planes de las provincias rebeldes, las posibles medidas del emperador para detener el avance de los turcos. Son asuntos bastante ge-

nerales, pero algunos de ellos constituían parte de la actualidad política de nuestro país. Por otra parte, esta humanización de los jóvenes caballeros sentados frente a sendos vasos de vino y rodeados de sus amigos, para discutir de temas vitales para su patria, parece acercar al público inglés a una España más real que la de las historias de ficción.

En The Island Princess se habla de la afición de los españoles y portugueses a los caballos.

El rey de Tidore, aliado a los portugueses, fue sorprendido mientras estaba remando, por los hombres del gobernador de otra de las poblaciones de las Molucas, Ternata. Uno de los portugueses no comprende que un rey pudiera practicar el remo, algo que en occidente era propio de esclavos y no de gentes de su posición. Otro portugués, Pymero, más avezado a las costumbres del lugar, le contesta que aunque para ellos el remar sea cosa de siervos, los isleños lo consideran igual que los portugueses pueden considerar la afición a montar grandes caballos:

As we Portugals or the Spaniards do in riding,
In managing a great horse, which is princely
(Vol.VIII, acto I, i, pag. 92, l. 28-9)

Entre las modas importadas de España encontramos la de jugar a los naipes a un juego que en la península se llamaba "la primera" y que los ingleses conocían como "primero". Era un juego en el que se solía apostar y que a grandes rasgos consistía en repartir cuatro cartas a cada jugador, cuyo valor era el triple de su valor ordinario, el siete valía veintinueve puntos, el seis dieciocho, etc..La mejor suerte en la que se ganaba todo, era tener cuatro cartas de un mismo palo.

La primera mención escrita al juego del "primero" data de 1533, por lo que hemos de suponer que se introdujo en Inglaterra a poco de empezar el reinado del rey Enrique VIII.

En The Nice Valour or The Passionate Madman los nobles comentan la preferencia que el duque de Génova dedica a Shamont y se quejan de que el duque sea "a vain-glorious coxcomb" al

que lo único que le importa de un cortesano es que sea buen jugador de tennis, billar o

...otherwise at Chesse, or at Primero:
(Acto I, 1, pag. 145)

La riqueza española en proverbios, tan utilizada por Cervantes, no fue desconocida por los ingleses que parece que estaban familiarizados o creían conocer algunos.

En The Custom of the Country leemos lo siguiente:

...for a dog that's dead,
The Spanish proverb says, will never bite.
(Acto IV, 1, pag. 352, l. 35-6)

Finalmente debemos mencionar el conocimiento que tenían los ingleses de los nombres de algunos de los cargos administrativos o títulos nobiliarios más usuales en España. Nos referimos a palabras como: "alguazier", "asistente", "infanta", "grande", o "adelantado", que aparecen en varias comedias y especialmente en Love's Cure.

Hemos de decir que aunque Love's Cure deriva de una comedia española, en ésta no aparece ninguna de estas palabras. Su conocimiento debió venir en parte debido a las relaciones políticas y diplomáticas que habían unido ambos países. Por ejemplo, los embajadores ordinarios y extraordinarios solían ser grandes de España y tanto las infantas Isabel Clara Eugenia y Margarita de Parma en los Países Bajos, como la infanta María a la que cortejó el príncipe de Gales, debieron popularizar la palabra "infanta". Por otro lado "adelantado" era un cargo americano y todo lo relacionado con el Nuevo Mundo era popular. Las palabras "alguazier" que tenía su equivalente inglés en la palabra "constable", "asistente" o "alféres" se habrían popularizado a través de la literatura, probablemente a través de las traducciones de la picaresca y de los viajes de los ingleses a España.

Aparecen alguaciles en los repartos de varias comedias. En The Spanish Curate se dice "Algaziers, whom we call Serjeants", en cambio en Love's Cure el "Alguazeir" debía ser "a shaking

panderly Constable".

En la misma obra encontramos un comentario humorístico en boca de Lazarillo en el que se mencionan varios de estos nombres:

Lazarillo. Ah Signior see: nay, we are all Signiors here in Spain, from the Jakes-farmer to the Grandee or Ade-lantado:

(Vol.II, acto II, 1, pag. 179, l. 22-3)

En The Custom of the Country también se habla de los grandes de España:

The Grandees did not scorn his company

(Vol.I, acto II, 1, pag. 318, l. 14)

Uno de los protagonistas de Rule a Wife and Have a Wife es el alférez Michael Perez, un soldado bregado y poco amante de fantasías:

I have been in the Indies twice, and have seen strange things,

But two honest Women: - one I read of once

(Vol. VII, acto I, 1, pag. 171, l. 32-3)

El coronel Juan de Castro se dirige a él como

my Alferes

(Acto I, 1, pag. 170, l. 17 y III, 1, pag. 203 l.36)

Y en Love's Cure (V,iii, pag. 228) encontramos una acotación que dice: "Enter Asistente".

Por otra parte en The Fair Maid of the Inn se habla del virrey de Sicilia. No se nombra al virrey por su apellido, pero se pone en evidencia que existía un dignatario que gobernaba en Sicilia, enviado allí con el título de virrey por un monarca extranjero. Creemos que a pesar de que Italia era un país mucho más lejano que el vecino Flandes, donde tanto habían intervenido las tropas inglesas, y del que se tenían por tanto abundantes noticias, el público que asistía al teatro debía saber perfectamente que se trataba de un virrey enviado por el rey de España. Es en este sentido, como ejemplo del conocimiento de nuestros asuntos políticos que incluimos

aquí estas líneas:

Duke. What are they?

Prospero. I can resolve you, slaves freed from the
Gallies

By the Viceroy of Sicilia.

(Acto V, 1, pag. 218, l. 34-36)

En el primer acto hay otra mención a un virrey, en este caso más ambigua:

Mentivole. Is the Neapolitan horse the Viceroy sent
you,

In a fit plight to run?

(Acto I, 1, pag. 152, l. 26-27)

No queremos terminar este apartado sin mencionar brevemente las monedas. El canon no desconoce las monedas españolas. A parte de diversas piezas inglesas y escocesas, se citan unas pocas monedas como el "dollar" (Thaler alemán), el "cardecue" (quart d' écu francés) o el "doit" (moneda holandesa de escaso valor). Junto a ellas encontramos los "portigues", el gran "crusado" portugués y varias monedas españolas: el llamado "pistolet" que aunque originariamente era una moneda francesa, a partir de 1600 se aplicó el mismo nombre a una moneda de oro española cuyo valor osciló entre los 16 y los 18 chelines: el "real" o real de plata y el "maravedí" que era una moneda de oro de unos 60 gramos de peso. También se habla de los "Spanish Duckets".

Has given me royally,
And to my lady a whole load of portigues.

(Rule a Wife and Have a Wife, V, 1, pag. 228)

...give a double Pistolet
to some needy Friar, to say Mass

(The Spanish Curate, I, 1, pag. 67, l. 9-10)

A cloak? good purchase, and rich hangers? well,
We'll share ten Pistolets a man

(Love's Cure, IV, iii, pag. 215, l. 5-6)

I could...drink my whole twelve Maravedis in Wine

(Love's Pilgrimage, I, 1, pag. 237, l. 24)

Your two reals are grown a piece of Eight

(Love's Pilgrimage, I, 1, pag. 243, l. 39)

...despise not this pitch'd Canvas; the time was we
have known them lin'd with Spanish Duckets

(The Fair Maid of the Inn, IV, iii, pag. 205)

Son diversas pues las costumbres españolas con las que el público inglés estaba familiarizado. Los asíduos al teatro conocían aspectos tan pintorescos como el hecho de que los hombres no usaran pendientes, o que las mujeres de alcurnia salieran a la calle con el rostro tapado; sabían de la afición de los galanes a los grandes caballos, de la proscripción de los duelos en España, de algunos temas políticos que preocupaban a las gentes; estaban familiarizados con los nombres de los títulos y cargos de diversos personajes públicos y con los nombres de varias de nuestras monedas, e incluso uno de nuestros más populares juegos de naipes había conseguido abrirse paso en Inglaterra. Todos ellos son aspectos superficiales, pero es muy difícil probar relaciones más profundas. En primer lugar, las obras del canon no suelen tener gran profundidad, por otra parte, si bien la entrada del siglo XVII trajo consigo una mayor rigidez moral y una preocupación por temas relacionados con ella, como la virginidad por ejemplo, no por ello debemos pensar que fuera debido a la influencia española. Es posible que las costumbres de nuestro país en lo tocante a la moral matizaran las actitudes de otros países en este sentido, pero no hay que olvidar que el nuevo siglo representó el cambio de la dinastía inglesa y que el primer Estuardo era escocés de nacimiento y de ascendencia católica, y por tanto, más susceptible a favorecer una mayor rigidez moral que su antecesora. Con ello no queremos decir que la moralidad del país aumentara, posiblemente ocurrió lo contrario, pero se prestó mucha más atención al tema y la cuestión de la virginidad cobró cada vez más importancia. Ello se hace evidente si avanzamos cronológicamente en la lectura de las obras del folio de 1679. Pero tampoco podemos desechar la posible influencia de

nuestra literatura en la moral que reflejan las obras de Beaumont y Fletcher, en especial el influjo de la moral de algunos personajes novelescos que aparecen en varias de las novelas más utilizadas por los dos dramaturgos: Las dos doncellas, La ilustre fregona, La fuerza de la sangre o la del Persiles, incluso la de la propia historia de Cardenio en el Quijote. Una moral preocupada exclusivamente por el sexo y por el qué dirán, para la que la mayor riqueza de una joven es su virginidad, prescindiendo de cualquier otro mérito o circunstancia que pudiera darse.

Se ha dicho que en este sentido, la sensibilidad de Fletcher era escasa, para él la virginidad no era más que una mercancía de la que las jóvenes procuraban sacar el mayor provecho posible, el aspecto de la pureza que la virginidad lleva consigo, no parecía interesarle.

Aunque hemos comentado en un capítulo anterior que es muy difícil saber lo que Fletcher pensaba realmente, pues con frecuencia parecía sustentar ideas contrarias, incluso dentro de una misma obra, y preocuparse sólo de contemplar lo que ocurría cuando ambas teorías se enfrentaban, no obstante, nos parece ver en él una mayor simpatía por actitudes más liberales. Tal vez de ahí derive su evidente desprecio, que hemos llamado falta de sensibilidad, ante la nueva corriente de rigor moral.

El dramaturgo parecía sentirse mucho más cómodo en obras menos estrechas como en The Coxcomb, The Little French Lawyer, o Rule a Wife, todas ellas derivadas de nuestra literatura; dos de ficciones de Cervantes, The Coxcomb del cuento del Curioso impertinente del Quijote, y Rule a Wife de El matrimonio engañoso; The Little French Lawyer toma un episodio del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán. En las tres comedias hallamos una actitud moral menos hipócrita, más humana y mucho más cercana a la realidad de la vida.

El haber elegido obras basadas en nuestra literatura para ilustrar las dos tendencias morales que aparecen en la obra fletcheriana, no es casual. Pensamos que esta dicotomía moral

que vemos en Inglaterra se encontraba también en España donde la literatura reflejaba por un lado la moral oficial, rígida y despiadada, que parecía considerarse buena en tanto en cuanto no se hiciera público el delito y el honor no quedase mancillado y que en la literatura ponía a menudo en graves aprietos a quienes habían osado infringirla, aunque luego tales situaciones abocaran en divertidas e inverosímiles aventuras; y por otro, la moral más abierta y realista que hallamos en algunas de las Novelas Ejemplares y en muchos pasajes del Quijote. Ambas tendencias tuvieron forzosamente que influir en las ideas y en la obra literaria de un dramaturgo de la inteligencia de John Fletcher que demostró por otra parte conocer muy a fondo las obras que las exponían.

3. Modas en el vestir y en las armas.

Incubo....Me a poor Squire at Madrid attending
A Master of Ceremonies; But a man, believe it,
That knew his place to the gold weight, and such
Have I heard him (oft) say, ought every Host
Within the Catholique Kings Dominions
Be in his own house.

Diego. How?

Incubo. A Master of Ceremonies;
At least Vice-Master, and to do nought in cuerpo,
That was his Maxim. I will tell thee of him;
He would not speak with an Ambassadors Cook,
See a cold bake-meat from a forreign part
In cuerpo: had a dog but staid without,
Or beast of quality, as an English Cow.
But to present itself, he would put on
His Savoy chain about his neck, the ruff
And cuffs of Holland, then the Naples Hat
With the Rome hat-band, and the Florentin(e) Agat,
The Millan Sword, the cloak of Genoa, set
With Flemish buttons; all his given pieces
To entertain 'em in,...

(Love's Pilgrimage, I, 1, pag. 234, l. 10
-30)

El pasaje que acabamos de transcribir forma parte de una es-

cena humorística y por tanto es exagerado, no obstante nos muestra que los españoles habían adoptado para su vestir lo que les parecía mejor de entre los objetos que les ofrecían los países que estaban dentro de su área de influencia. Tal vez también nos habla del deseo de notoriedad, la ambición de destacarse, o el orgullo que animaba a los caballeros a vestir de este modo. En el Poema del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes, novela que Fletcher utilizó para varias de sus comedias, vemos un pasaje que ilustra esta afición a mostrar una apariencia exterior impresionante y llamativa:

"...se abrieron las cerradas puertas, de las que arrojaron una puente levadiza, cubierta de damascos morados: y después de breve espacio salió por ella un galán mancebo en cuerpo, vestido à la miliciana Española, calzones, y jubón de tela de plata acuchillada, y por embeses tafetan naranjado, y un fuerte, y gallardo colete de ante, guardado de franjas, y espesos alamares de oro puro, medias naranjadas, zapatos, y ligas blancas, valoncilla Francesa, puntas de Flandes, plumas doradas, y blancas, y sombrero de armiños, por imitarles en la color; los adereços de la espada plateados, y en la mano diestra una rica gineta, por donde el militar oficio de Capitan representava." 20

Este elegante personaje es uno de los caballeros que intervenían en las representaciones alegóricas que se escenificaron en las fiestas de "Cesarina", y por su aspecto no era inferior al personaje que nos presenta Fletcher. La moda era pues algo importante para los hombres del siglo XVII, y es interesante observar la influencia de nuestros artículos suntuarios muchos de los cuales se citan como excelentes en algunas de las obras del canon.

Veamos el primer ejemplo. En The Woman's Prize, Livia rechaza despectivamente a uno de sus admiradores diciéndole que es demasiado joven, cuando sea algo mayor tal vez le permita que le regale alguna cosa:

Livia. And then if I want Spanish Gloves, or
Stockings,
A ten pound Wastecoat, or a Nag to hunt on,
It may be I shall grace you to accept 'em.

(Acto I, iv, pag. 23, l. 2-4)

las palabras de la joven son irónicas. Como puede apreciarse por el precio del chaleco "a ten pound Wastecoast" o por la yegua para ir de caza, los regalos que Livia está dispuesta a "aceptar" no son ninguna nadería, sino objetos muy apreciados, como debían serlo también los guantes españoles.

En The Captain Frank riñe a su amiga Clara por haberse dejado enamorar:

These are your eyes;
Where were they Clara, when you fell in love
With the old foot-man, for singing of Queen Dido?
And swore he look'd in his old velvet trunks
And his sly 't Spanish Jerkin, like Don John?

(Vol. V, acto III, iii, pag. 268, l. 11-15)

Hemos de suponer que el vestir un justillo español acuohillado era un signo de elegancia o prestaba mayor marcialidad a la figura de quien lo llevase. En cualquier caso, el soldado así vestido se compara a Don John, cuando en la novela no aparece ningún personaje de este nombre. Como hemos dicho en otro apartado tal vez se refiera a don Juan de Austria. La leyenda de don Juan no había nacido todavía, pero es posible que el otro don Juan, el histórico, el de Austria, hombre apuesto y de vida agitada, hubiera empezado a crear ya una leyenda. Le vemos citado de nuevo en Monsieur Thomas y la cita no es una simple mención de su nombre sino que habla de sus orígenes con cierto retintín pero con indudable conocimiento de causa. Es probable que don Juan de Austria representara la imagen de lo que era un soldado español, apuesto y conquistador.

Otra prenda de vestir española aparece en The Faithful Friends, comedia cuya escena se sitúa en la Roma clásica. En ella vemos a Marius que ha regresado de un largo viaje y se queja de la situación en que ha hallado el país, y con escaso respeto por la cronología dice:

...nor spent I my five year's travels
To bring home a Spanish block,...

(Acto I, i.)

El block era la horma con la que se hacían los sombreros y

de ahí pasó a significar un modelo de sombrero determinado.

"A spanish block" era pues un sombrero a la española, que sin duda sería apreciado pues era una de las pocas cosas que traía Marius después de una larga ausencia en el extranjero.

Además de las prendas de vestir encontramos menciones a algunas de las mercancías que España exportaba y encontraban su uso en la fabricación de prendas de vestir o artículos domésticos, y también se habla de las armas españolas.

Lo primero que hallamos es un producto barato, la tela de algodón:

Velvets and Scarlets anointed with Lace, and Cloth
Silver turned into Spanish Cottens for a penance,
(Wit Without Money, act III, iv, pag.217)

Otra de estas mercancías la encontramos ya mencionada en la crónica del Rey Sabio, es el cordobán o cabritilla adobada, una piel muy apreciada que se fabricaba especialmente en Córdoba:

How oftan have I sat Crown'd with fresh flowers
For Summers Queen, whil'st every Shepherds Boy
Put in his lusty green, with gaudy hook,
And hanging scrip of finest Cordevan.

(Vol.II, acto I, 1, pag. 372, l. 21-4)

El cordobán se menciona en diversos pasajes del canon pero este fragmento de The Faithful Shepherdess es probablemente su cita más poética.

Las armas españolas también habían sido apreciadas desde muy antiguo. Las primeras en entrar en Inglaterra habían sido las espadas fabricadas en Bilbao, de hojas finamente templadas, las "bilbo blade". La popularidad de estas armas fue tal que la palabra "bilbo" se convirtió en una adjetivación equivalente a espadachín. Así encontramos formas como "Bilbo Lord" o "Bilbo man":

...that young handsome wench
That lies by such a Bilboa blade...

(Woman's Prize, II,ii, pag.27, l. 24-5)

You are much bound to your Bil-bow-men,
(A King and No King, V,iii, pag. 220, l. 11)

Not that I care to marry, or lose her:
But that this Bilbo-Lord shall reap that Maiden-
head...

(The Wild Goose Chase, III, 1, pag. 359, l.8-9)

Julietta. My Bilbo Master...

(The Pilgrim, V,vi, pag. 226, l. 19)

Más tarde parece que las espadas de Milán y de Toledo tuvieron más fama que las de Bilbao.

En Love's Cure nos explican cual debe ser la conducta de un buen caballero:

...he shall to the wars, use his Spanish Pike, though with the danger of the lash, as his father has done, and when he is provoked as I am now, draw his Toledo desperately.

(Acto I, ii, pag. 170, l. 10-12)

La acción de Love's Cure como hemos dicho transcurre en España y tal vez el uso de armas españolas tenga menos significación que en otras comedias, no obstante es evidente que "Toledo" era sinónimo de espada. En The Elder Brother se habla de la procedencia de las armas y uno de los caballeros dice:

I'm sure I've made my Cutler rich, and paid for several weapons, Turkish and Toledo's, two thousand Crowns,

(Vol.II, acto V, i, pag. 50, l. 1-2)

Desde Bilbao no se exportaban solo espadas, sino también otros instrumentos de hierro, uno de los cuales también se abrió paso hasta la obra de Beaumont y Fletcher. En este caso se trata de un instrumento represivo, los famosos "bilboes" que son citados ya por Shakespeare en el Hamlet (V,ii,l.6):

Me thought I lay worse than the Mutines in the Bilboes.

Los "bilboes" consistían en una barra de hierro larga en la que había unos grilletes para aprisionar los tobillos de los presos y un candado en un extremo para asegurar el aparato al suelo.

Carry him to th' Bilboes.

And clap him fast there,
(The Double Marriage, II, i, pag. 345.)

También fueron famosas las carrozas españolas que parece serían muy cómodas, de ello hallamos constancia en The Fair Maid of the Inn:

...in Fetherbeds that move upon 4 wheels in
Spanish caroches.

(Acto IV, i, pag. 193, l. 21-22)

En aquella época los caballos eran tenidos en muy alta estima. Un caballero que se preciara de serlo debía tener una buena montura. Los caballos españoles y las yeguas de Flandes se consideraban entre los primeros en su clase. Las yeguas flamencas eran los mejores animales de tiro para carrozas y carruajes. Se encuentran numerosas citas:

...though you have a Coach lined through with velvet,
and four Flanders mares...

(Wit Without Money, III, i, pag. 172, l. 9-10)

...shall...make your Flanders Mares dance back agen
(The Night Walker, V, i, pag. 383, l. 25)

This is a Traveller Sir,...has seen the Sun take Coach,
And can distinguish the colour of his Horses and their
kind, and had a Flanders-Mare leapt there.

(The Scornful Lady, I, i, pag. 242, l. 25-9)

En cuanto a los caballos españoles vemos la opinión que le merecían al emperador Valentiniano, en la tragedia de su mismo nombre. El emperador suele jugar a los dados con la camarilla de los nobles que le adula y siempre le dejan ganar. A veces los nobles pierden cosas que les duelen, pero todo lo dan por bien empleado si siguen en el favor del emperador, como en este caso. Valentiniano sabe muy bien cual es el caballo de Chilax y le apetece tenerlo:

Emperour. Who sets more?

Chilax. At my horse, Sir.

Emperour. The dapl'd Spaniard?

Chilax. He.

Emperour. He is mine.

Chilax. He is so.

(Acto II, 1, Vol.IV, pag. 18, l. 4-9)

Otro producto que se había introducido en Inglaterra a través de España era el tinte llamado "cochineal". El "cochineal" es una materia colorante hecha con los cuerpos secos del insecto coccus cacti, que se encuentra en diversas especies de cactus, en Méjico y en otros lugares. El tinte obtenido es carmín o grana. El nombre inglés del tinte deriva sin duda del español "cochinilla".

En Beggar's Bush se habla del cargamento del barco de uno de los mercaderes:

Goswin. What's the fraught?

1. Merchant. Indico, Cochineel, choise Chyna stuffs.

(Acto I, II, pag. 218, l. 17-18)

4. Las comidas y el vino.

Pasemos al capítulo de las comidas. Hasta cierto punto nos parece natural que en Inglaterra se popularizaran algunos de los artículos alimenticios que España exportaba, lo más sorprendente es la popularidad de nuestra manera de cocinarlos. Este es el caso de dos de los guisos comunes en nuestro país, el más curioso sin duda es la olla podrida. En una obra tan poco relacionada con España como es la tragedia Rollo Duke of Normandy, también llamada The Bloody Brother, vemos la siguiente referencia:

And ther's a dish for a Duke: Olla Podrida

(Vol.V, acto II, ii, pag. 266, l.39)

En The Fair Maid of the Inn, comedia cuya acción se sitúa en Florencia, el pícaro Forobosco aconseja al arriero:

...go to Madrill, and against some great festivall, when
the court lies there, provide a great and snacious Eng-
(li)sh Oxe, and rost him whole, with a pudding in's belly;

that would be the eighth wonder of the world in those parts
I assure you.

Muledriver. A rare project without question.

Forobosco. Goe beyond all their garlike olle podridoes
though you sod one in Gargantuas couldron.

(Vol.IX, acto IV, i, pag. 198, l. 7-15)

Otro guiso importado de España era el asado al que se llamó
"carbonado", del español "hecho al carbón":

...one Partridge, or a short leg'd Hen
Daintily carbonado'd

(Love's Pilgrimage, I, i, pag. 237, l. 4-5)

En The Knight of Malta hallamos la misma palabra usada en sentido irónico:

...you, and your Cupid
That have made a Carbinado of me, plague take ye,

(Vol.VII, acto II, i, pag. 98, l. 33-4)

Love's Pilgrimage nos da ocasión para constatar que la comi-
da inglesa, por aquel entonces, era mucho más semejante a la
mediterránea de lo que fue más tarde:

Incubo. ...he looks as he would eat Partridge,
This guest; ha' you 'em ready in the house?
And a fine piece of Kid now? and fresh garlick
With Sardinia and Zant Oil?

I could, at his years, Gossins
(As temperate as you see me now) have eaten
My brace of ducks, with my half Goose, my Conie,
And drink whole Maravedis in Wine
As easie as I nōw get down three Olives.

(Acto I, i, pag.236-7, l. 38-40 y 21-25)

Se habla de ajos, aceitunas y aceite de oliva, elementos to-
dos ellos que llegaron a desaparecer de la cocina inglesa. A
pesar de que esta comedia procede de Las dos doncellas, en la
novela española no se menciona ninguno de estos productos.

Algunos de los productos alimenticios introducidos desde Es-
paña, conservaban el nombre que tenían en uestro país. Así por
ejemplo las anchoas vascas "anchovies", el atún rayado o boni-
to seguía llamándose "bonito" y las patatas que importamos de

América.

Will your Ladyship have a Potato-pie 'tis a good
stirring dish for an old Lady, after a long Lent.

(Love's Cure, I, ii, pag. 171, l. 35-6)

A Banquet - well, Potatoes and Eringoes, and, as I
take it, Cantharides

(Elder Brother, IV, iv, pag. 44, l.7-8)

En ambas citas parece atribuirse propiedades afrodisíacas a las patatas. En la segunda, se citan junto a otros productos considerados afrodisíacos por aquel entonces: los polvos de cantárida y la raíz de eringe; pero en The Sea Voyage hemos hallado una mención que no deja lugar a dudas sobre el valor que se daba a las patatas a principios del siglo XVII. El pasaje entra plenamente dentro de las escenas humorísticas un tanto escabrosas que eran propias de Fletcher y Massinger cuando trabajaban en colaboración.

Albert, Morillat, Tibalt, Franville y Lamure, que después del naufragio de su buque en una terrible tempestad, han arribado a una isla desierta en la que casi perecen de inanición, descubren de pronto, que la isla vecina está habitada por una sociedad formada solo por mujeres. En la escena en cuestión, los cuatro se aprestan a recibir la visita de un grupo de doncellas:

Morillat. Sure they are Fairies.

Tibalt. Be they Devils: Devils of flesh and blood;
After so long a Lent, and tedious voyage,
To me they are Angels.

Franville. O for some Eringoes!

Lemure. Potatoes, or Cantharides.

Tibalt. Peace you rogues, that buy abilities of
your 'pothecaries,
Had I but took a diet of Green Cheese,
And Onions for a month, I could do wonders.

(Vol.IX, acto III, 1, pag.33/4, l.31-8 y 1)

En The Loyal Subject en cambio, la cita no parece tener ninguna connotación especial. Vemos a un vendedor de escobas en una calle de Moscú que va cantando su mercancía mientras los soldados le remedan:

I have fine Potato's
Ripe Potato's

(Vol.III, Acto III,v, pag. 129, l. 16-17)

Otra comida muy apreciada fueron las anchoas que a juzgar por lo que dice un personaje de The Elder Brother, eran una novedad en Inglaterra hacia 1620.

Andrew. There's a Fishmongers Boy with Caviar, Sir,
Anchoves and Portago, to make you drink.

Charles. Sure these are modern,very modern meats, for I understand them not.

(Vol.II,., acto III,iii,pag. 24, l. 15-19)

El tabaco era otra importación de las posesiones españolas en América y a pesar de que el fumar era una costumbre relativamente reciente, la vemos muy extendida al llegar al primer cuarto del siglo XVII. Las citas al respecto son numerosa. La primera de ellas la encontramos en The Knight of the Burning Pestle:

Ralph. ...they will call Damn'd bitch.

Wife. I'll sworn will they Ralph, they have called me so an hundred times about a scurvy ripe of Tobacco.

(Acto I, 1, pag. 173, l. 22- 24)

Una mención más curiosa es la de The Queen of Corinth, una tragicomedia cuya acción se situa en la antigua Grecia:

Thus walks he night and day, eats not a bit,

.....
Drinks Ale, and takes Tobacco

(Acto IV, 1, pag. 50, l. 16 y 18)

En la misma obra se cita nuevamente el tabaco en una escena en la que los pillos de la parte bufa son amedrentados por un simple paje:

...Lastly, to hold
The poorest, littlest Page in reverence:
To think him valianter...

..... and to give him
Wine and Tobacco wheresoe're you meet,

(Acto IV, 1, pag. 54, l. 16-20)

Otros ejemplos se encuentran en The Pilgrim:

Prithee go thither, and light me this Tobacco
(Acto IV, ii, pag. 201, l. 10)

The Honest Man's Fortune:

I have fed this three dayes upon leaf Tobacco.
(Acto II, i, pag. 222, l. 8)

Y en Wit Without Money (IV, i pag. 194, l. 32); Love's Cure (III, ii, pag. 192, l. 37); The Loyal Subject (III, iv, pag. 127, l. 21). En The Knight of Malta la mención no es al tabaco en general sino al tabaco de Trinidad, "Trinidad". La guardia nocturna de la fortaleza canta para pasar el tiempo:

To thee a full pot, my little Lance-pesado,²¹
And when thou hast done, a pipe of Trinidad.
(Acto III, i, pag. 116, l. 18-19)

Y pasemos a los vinos. Los vinos españoles fueron los más bebidos en Inglaterra, y a parte de otras importaciones como la malvasía que procedía de la península de Morea, y del moscatel (muscadel o musk-cat) que venía de otros puntos del Mediterráneo, la mayor parte del vino que se consumía en el país se importaba de la península Ibérica.

En Love's Pilgrimage, el hostelero de Osuna llega a una posada en Barcelona y pide de beber al mozo:

Boy, I'll shew you a rare wine.
Host. Stinging geer.
Boy. Divine Sir.
Host. O divine boy, march, march my child, rare
Wine boy.
Boy. As any in Spain, Sir.
Host. Old; and strong too.
Oh my fine boy, clear too?
Boy. As Cristal Sir, and strong as truth.
(Acto II, iv, pag. 272, l. 32-9)

En la afirmación del mozo de la posada vemos que todos los vinos de nuestro país eran tenido por muy buenos, en especial eran apreciados los vinos de Canarias ("canary" o "canarie") que eran ligeros y dulces; los de Alicante ("allegant"); el vino blanco de Jerez de la Frontera (que de "Xeres" derivó a "sherri's" y más tarde a "sherry"); o el vino de Málaga ("Ma-

lligo") que era uno de los caldos más fuertes y además un "sack", es decir, un vino seco. Otro licor muy fuerte era el llamado "bastard", que era un vino dulce, parecido al moscatel y que se importaba también de España. Portugal comerciaba así mismo con sus caldos y de este modo vemos menciones al "charneco" y al "portago" y se habla de tisanas portuguesas, "Portugal possets". Todas estas bebidas aparecen citadas en múltiples ocasiones y si a ellas añadimos otras autóctonas como la cerveza y el "sack" que en general era de importación francesa y otros licores como el "usquebaugh" o whisky irlandés y el "metheglin" de los galeses, o la sidra, hemos de llegar a la conclusión de que los ingleses contemporáneos de Beaumont y Fletcher eran unos bebedores extraordinarios.

Los vinos españoles se mencionan con frecuencia, prácticamente en todas las obras del canon. En ocasiones se citan en pasajes inesperados como en la escena de los conjuros en el último acto de The Chances, donde el mago Peter Vechio canta una extraña canción, compuesta con nombres de bebidas, a fin de llevar a buen término sus encantamientos:

...By old Claret I enlarge thee,
By Canary thus I charge thee,
By Britain, Mathewglin, and Peeter,
Appear and answer me in meeter.

(Vol.IV, acto V, 1, pag. 238-9, l. 38-9/1-2)

Sería imposible dar razón de todas las citas a nuestros vinos, pero veamos al menos algunos ejemplos:

To be drunk with good Canary

(The Custom of the Country, V, 1, pag. 238, l. 16)

Your brats got out of Alligant and broken oaths,

(The Chances, II, 1, pag. 185, l. 37)

A bottle of Sherry in my power shall beget
New crotchets in your heads.

(The Coxcomb, I, 1, pag. 132, l. 16-17)

And now rise, thou Maiden-Knight of Malligo
Lace on thy helmet of enchanted sack,

And charge again

(Wit Without Money, V, 1, pag.199, l.10-11)

I was drunk with Bastard

(The Woman's Prize, II, 1, pag. 24, l. 1)

Where no old Charnico is, nor no Anchovés

(Wit Without Money, II, iii, pag. 161, l. 3)

Podríamos seguir con numerosos ejemplos más como éstos, que nos demuestran la vitalidad, el buen humor y la alegría de vivir que suelen inspirar las escenas jocosas de las comedias del canon que tan a menudo nos recuerdan el teatro de Lope.

Guantes, justillos acuchillados, sombreros, espadas de Bilbao y de Toledo, caballos, productos varios como telas, cueros, pescados, incluso guisos y variedad de vinos de muchas regiones de nuestro país, lo español estaba presente en todos los ambientes y en los puntos más alejados de Inglaterra y Beaumont y Fletcher no podían hacer más que reflejar esta situación en numerosísimos pasajes de sus tragedias y comedias.

5. Personajes teatrales españoles o de nombre español y escenas que se sitúan en España o en posesiones españolas.

a) Personajes teatrales españoles o de nombre español.

En el conjunto de la obra de Beaumont y Fletcher, los personajes españoles que desempeñan un papel de cierta importancia son pocos, excluyendo naturalmente las obras cuya escena está situada en nuestro país. De éstos, dos son los jóvenes estudiantes españoles de la universidad de Bolonia. Don John y don Frederick de The Chances.

The Chances es una excelente comedia basada en La Señora Cornelia, una de las Novelas Ejemplares de Cervantes y los estudiantes Don John y Don Frederick son la transposición de los dos protagonistas de la novela cervantina: Don Antonio de Isunza y Don Juan de Gamboa. Su papel no se aparta mucho del que

les asigna Cervantes. Son dos jóvenes galanes pertenecientes a familias acomodadas, más preocupados por las aventuras y los amorfos que por sus estudios. A pesar de sus locuras y de las disputas con su patrona "dame Gillian", su comportamiento no es otro que el que era de esperar en cualquier joven de su clase. En varias ocasiones dan muestras de considerable bondad y caballerosidad y sus figuras son tratadas con gran simpatía por parte del dramaturgo, sin embargo, no pensamos que nos digan mucho de la opinión que los ingleses pudieran tener de los españoles en general. Aunque en la comedia se dice en varias ocasiones que Don John y Don Frederick son españoles, solo hay un comentario general sobre los hombres de nuestra nacionalidad, lo hemos citado ya en un apartado anterior y se refiere a la impulsividad de los españoles para con las mujeres:

They are Spaniards Lady, Gennets of high mettle
(Acto III, iii, pag. 215, 1.29)

No ocurre lo mismo con otros personajes españoles, diametralmente opuestos entre sí y que tal vez sean los auténticos representantes de los sentimientos encontrados que los ingleses parecían sentir hacia los españoles. Naturalmente existirían también muchas personas con opiniones extremadas de odio o simpatía, pero pensamos que la generalidad del público que asistía al teatro para ver las obras que estamos estudiando, admiraría a España y a los españoles por su poder, su riqueza, sus hechos de armas que ya empezaban a ser más legendarios que reales, y que al mismo tiempo los odiarían por estas mismas razones, por su prepotencia y también, sin duda, por su extremado catolicismo.

Las dos figuras a que nos referimos son el Peter Gomera de The Knight of Malta, prototipo del caballero íntegro y leal, y Pharamond, el príncipe español de Philaster, ejemplo de mentecato, que consigue reunir en su persona todos los defectos en un grado digno de despertar la hilaridad del respetable, dejando a los españoles, a los que se supone que encarna, en una

posición bochornosa. Sin duda el personaje hacía reír y causaba una agradable distensión recordando todos los problemas que España había causado a los ingleses en los últimos decenios: intrigas para restaurar el catolicismo, el desazonador ataque finalmente malogrado de la Invencible, y recientemente los temores de una invasión española al morir la reina Isabel, por solo citar los más notables.

Veamos pues estas dos figuras. En primer lugar Peter Gomera, "the martial Spaniard". En la lista de "Persons Represented in the Play", en el segundo folio se lee:

Gomera, A deserving Spanish Gentleman.

La obra se inicia anunciándose la investidura en la Orden de Malta de Peter Gomera y del italiano Miranda:

Both of which with wondrous prowess and great luck
Have dar'd and don for Malta such high feats,
That not one Fort in it, but rings their names
As loud as any mans.

(Acto I, 1, vol.VII, pag. 82, l. 3-6)

En la escena tercera se dice de ellos:

...royally
Descended are they both, valiant as war,
...full ten years
They have serv'd this Island, perfected exploits
Matchless, and infinite, they are honest, wise,
Not empty of one ornament of man:

(Acto I, iii, pag. 87, l. 29-33)

No puede pedirse una imagen mejor de un personaje y su figura se mantiene al mismo nivel en toda la obra. El contraste con el príncipe Pharamond es completo. Peter Gomera es además necesario dentro de la acción de The Knight of Malta, es decir, ayuda a llevar a término la obra. El personaje encarnado por Pharamond, en cambio, es superfluo, su figura solo sirve para hacer reír, en realidad es el cabeza de turco de una tragico-media que es tal vez una de las más profundas de Beaumont y Fletcher. Precisamente se ha querido ver en ella una variación del tema del Hamlet, creando un desarrollo diferente a la misma situación que se plantea en el primer acto de la tragedia

de Shakespeare: el hijo de un rey desposeído de su trono, vive pasivamente en la corte del usurpador.

Pero pasemos a tratar del Spanish Prince Pharamond. Al hablar de la opinión que podemos encontrar en el canon sobre los españoles, hemos citado ya algunos de los comentarios a los que se hace acreedor nuestro personaje, de "tooth drawer" a "Petticoat Prince", pasando por "Prince of puppets" y "Prince of Poppinjays"; veamos como pueden justificarse tales comentarios.

El príncipe español Pharamond llega a Mesina para casarse con la princesa Arethusa, hija del rey usurpador de Sicilia. En la corte vive también Philaster, el hijo del rey desposeído. La princesa Arethusa ama a Philaster y así se lo dice. El príncipe, que la corresponde, pone a su servicio a uno de sus sirvientes, el paje Bellario. El príncipe Pharamond, personaje fanfarrón y presumido, es presentado a la princesa a la que de inmediato hace objeto de avances impropios de un caballero. Ante el fracaso de sus pretensiones, Pharamond busca en otra parte intentando seducir a una de las damas de la princesa, finalmente Megra parece dispuesta a complacerle. Los nobles, aduladores, denuncian al rey la infidelidad de Pharamond para con la princesa, y el príncipe es descubierto en sus aposentos con Megra. Al ser conocido su desliz, Megra difama a la princesa Arethusa diciendo que tiene amores con el paje Bellario. El príncipe desposeído, Philaster, cree fácilmente en la infidelidad de Arethusa, y en una cacería, llevado por los celos, hiere a la princesa y a Bellario con su espada. En el último acto, el pueblo de Mesina se subleva y apresa a Pharamond como rehén y el rey que se había apoderado de la persona de Philaster se ve obligado a liberarle y a abdicar en él. Bellario resulta ser una doncella disfrazada por lo que la princesa Arethusa, limpia de toda calumnia, se casa con Philaster.

La actitud de Pharamond es odiosa a lo largo de toda la obra y sus defectos se exageran hasta tal punto que provocan la risa. En el primer acto hace su aparición y habla de sí mismo en tales términos que hacen que un cortesano haga el comentario poco agradable para los españoles que ya hemos visto con anterioridad en otro apartado:

This speech calls him Spaniard, being nothing
But a large inventory of his own commendations.

Después de sernos presentado como un ser jactancioso y pagado de sí mismo, le vemos actuar como un libertino y cuando

Arethusa para sus avances, comenta, muy en descrédito de las damas españolas:

...If they should all prove honest now, I were in a fair taking; I was never so long without sport in my life, and in my conscience 'tis not my fault; Oh, for our Country Ladies!

(Acto II, i, pag. 92, l. 17-19)

En el segundo acto, cuando es sorprendido por el monarca en la visita a Megra, emplea un lenguaje altisonante ante la intromisión, pero al menos parece demostrar algo de nobleza intentando defender a una mujer:

I will not be dishonour'd;
He that enters, enters upon his death:

(Acto I, i, pag. 100, l. 36-7)

Pero en el último acto, cuando es apresado por los ciudadanos, primero es muy osado:

Why you rude slave, do you know what you do?
You will not see me murder'd wicked Villains?

(Acto V, i, pag. 138, l. 35 y 139 l. 11)

más cuando ve que los que le han apresado no piensan echarse atrás, cambia en seguida de actitud:

O spare me Gentlemen.
(V, i, pag. 139, l. 21)

Al final de la obra en el folio de 1679 le vemos reconocer sus propias faltas y que por ellas ha perdido a la princesa:

King. ...Remember 'twas your faults that lost you her
and not my propos'd will.

Pharamond. I do confess
Renowned Sir

(Acto V, i, pag. 148, l. 1-4)

Pero su reacción en el cuarto de 1620 es algo diferente, y cuando el rey abdica en Pilaster y le llama "my Son", Pharamond protesta:

How Sir, yer son, what am I then, your Daughter you
gave to me.

El rey le dice que su mala conducta le ha hecho perder sus de-

rechos. Pharamond no se aviene a razones y abandona la escena amenazando con sus represalias:

..I doe not know how to trust my selfe, I'll get me gone to: Sir, the disparagement you have done, must be cald in question. I have power to right my selfe, and will.

(Vol.I, apéndice, pags. 416-17)

Los defectos de Pharamond no son sólo el libertinaje, la presunción o la cobardía, sino que vemos a los cortesanos burlándose abiertamente de él. Llamándole "Prince of Poppinjays" o como en el cuarto acto, riéndose de su aspecto:

He looks like an old surfeited Stallion after his leaping, dull as a Dormouse: see how he sinks; the wench has shot him between wind and water, and I hope sprung a leak.

(Acto IV, 1, pag. 117, l. 10-12)

En otra escena del mismo acto el príncipe amenaza con acabar con Sicilia si la princesa no es para él, pero los cortesanos no le toman en serio y siguen haciendo burla de él:

Pharamond. I will not leave one man alive, but the King,

A Cook and a Taylor.

Dion. Yet you may do well to spare your Ladies Bed-fellow, and her you may keep for a Spawner.

(Acto IV, 1, pag. 122, l. 24-27)

El príncipe español es pues una figura lamentable, en la que se cebó toda la antipatía y el temor que podían inspirar los españoles en un anticlímax burlesco que dice muy poco en favor de las gentes de nuestro país.

En cuanto a los nombres españoles en obras cuya acción transcurre en otros países, hemos de decir que tampoco son muchos, aunque algunos de ellos son interesantes. Así en Women Pleased encontramos a un personaje secundario con nombre español, el usurero Lopez, o en The Woman Hater aparece un Lazarillo, un cortesano necesitado, el "hungry courtier", de más o menos remota influencia española a través de las traducciones de la literatura picaresca, pues nos parece difícil pensar que un cortesano que pasa constantemente penalidades y se llama Laza-

rillo, no tenga ningún recuerdo tanto del Lazarillo de Tormes (traducido en Inglaterra en 1576, la primera parte y en 1596 la segunda), del que sin duda deriva el nombre del personaje, como de otras novelas picarescas también traducidas al inglés.

El Lopez de Women Pleased a pesar de tener un nombre español, aparece en una comedia cuya acción transcurre en Florencia y no hay ningún detalle que indique que el usurero no sea italiano como los demás personajes. Tal vez el nombre viniera sugerido por el carácter picaresco del personaje y de su criado Penurio.

Lopez es un joyero avaro que se nos presenta en el primer acto gozando de la contemplación de sus tesoros. La acotación de la escena dice:

Enter Lopez at a Table with Jewels and Money upon it, an Egg roasting by a Candle.

Su monólogo frente a sus posesiones es característico:

Whilst prodigal young gaudy fools are banqueting,
And launching out their states to catch the giddy,
Thus do I study to preserve my fortune,
And hatch with care at home the wealth that Saints me.
Here's Rubies of Bengala, rich, rich, glorious;
These Diamonds of Ormus bought for little,
Here vented at the price of Princes Ransomes:
How bright they shine like constellations,
The South Seas treasure here, Pearl, fair and orient
Able to equal Cleopatra's Banquet:
Here chains of lesser stones for Ladies lusters,
Ingotts of Gold, Rings, Brooches, bars of Silver,
These are my studies to set off in sale well,
And not in sensual surfeits to consume'em
How roasts mine egg; he heats apace, I'll turn him;

Vol.VII, acto I, ii, pag. 242/3, 1.35-40 y 1-8)

Lopez está casado con la hermosa Isabella y es un hombre extraordinariamente celoso, sin embargo es mezquino con su mujer que se queja amargamente de ambos defectos:

Lopez. Welcome my Dove.

Isabella. Pray ye keep your welcome to ye,
Unless it carries more than words to please me,
Is this the joy to be a Wife? to bring with me,
Besides the nobleness of blood I spring from,
A full and able portion to maintain me?

Is this the happiness of youth and beauty,
The great content of being made a Mistriss,
To live a Slave subject to wants and hungers,
To jealousies for every eye that wanders?
Unmanly jealousy.

(Acto I, ii, pag. 243-4, l. 35-40 y 1-5)

En los actos siguientes Isabella es cortejada por varios galanes que ponen en un aprieto al pobre Lopez quien al final acepta la lección recibida y promete enmendarse.

Como hemos dicho, el personaje encarnado por Lopez es una figura de notable fuerza escénica pero no creemos que guarde otra relación con lo español que su nombre y su probable relación con las ideas sugeridas por nuestra picaresca.

Algo semejante podríamos decir del Lazarillo de The Woman Hater. En este caso se trata de un cortesano preocupado por el buen comer siempre que la comida no cueste nada. Su criado, obedeciendo sus órdenes, le tiene al corriente de lo que se come en las mejores casas de la corte. De este modo le es fácil saber a dónde debe dirigirse para hacerse el remolón y conseguir ser invitado a comer lo que más le apetece. En el transcurso de la comedia sigue de cerca las vicisitudes sufridas por la cabeza de una umbrana, manjar extraordinario que no quiere perderse pero que va pasando de una casa a otra como obsequio, dado su inusitada exquisitez. A pesar de que el nombre del personaje procede del Lazarillo español y de que su figura tiene algunos ribetes picarescos, creemos no obstante que se acerca más a un Fastaff que a nuestros pícaros.

Un tercer personaje de nombre español es Florez, el hijo de la condesa de Flandes en Beggar's Bush. La acción de Beggar's Bush transcurre en Flandes, y brevemente la historia de Florez es como sigue: La condesa de Flandes que tuvo un hijo de su matrimonio con un simple caballero, Gerrard, en el momento de morir deja el niño al cuidado de su padre. Durante la infancia de Florez se negocia su boda con Bertha, la heredera de Brabante, pero la traición de un noble, Wolfort, que rapta a la princesa y se hace con el gobierno de la nación, desenca-

dena una guerra entre Flandes y Brabante. Gerrard coloca a Florez en Londres en casa de un comerciante flamenco, mientras Wolfort gobierna como usurpador. Al final, la comedia acaba felizmente y Florez que vivía como un rico comerciante bajo el nombre de Goswin, consigue gobernar en Flandes y casarse con Bertha.

Es evidente que el nombre de Florez no tiene nada que ver con los sucesos que ocurren en la obra ni con los países en que transcurre la acción. Es el único nombre fuera de lugar en la comedia y no vemos otra razón para él que el exotismo, relacionado posiblemente con el papel que los españoles desempeñaban en los Países Bajos y que pudo sugerirlo por asociación de ideas. En cualquier caso es un fenómeno curioso por lo fuera de lugar.

En unas pocas obras más aparecen otros nombres españoles, pero tienen menos interés, o porque se confunden con nombres italianos o porque aparecen en obras cuya acción transcurre en Portugal o en Italia donde no parecen tan fuera de lugar. Tal vez merezca la pena mencionar los nombres de Francisco e Isabel, también escrito a veces "Isabella", en Wit Without Money, o los de Francisco y Sebastián, dos personajes de Monsieur Thomas, comedias ambas cuya acción se sitúa en Londres, lo que si más no, nos indica que los nombres españoles e italianos estaban de moda y se consideraban idóneos para incorporar personajes de ficción.

- b) Obras que transcurren en España y otras cuya escena está situada en posesiones españolas.

Las comedias que transcurren por completo en España son seis. En tres de ellas la acotación dice "the Scene Spain" o "Spaine", sin especificar, en las tres restantes se sitúa en poblaciones determinadas, una en Sevilla, otra en Córdoba y la tercera en Barcelona. En todos los casos se trata de come-

dias que derivan o están considerablemente influidas por obras literarias españolas, por lo que hablaremos extensamente de ellas en el último capítulo.

En The Pilgrim, la escena que conta en el segundo folio es "Spain". Se trata de una comedia evidentemente influida por El Peregrino en su Patria de Lope de Vega, en la que como indica su nombre, se cuentan los avatares sufridos por un joven peregrino hasta conseguir la mano de la mujer que ama. En toda la obra se cita una sola población española: Segovia.

I go to Segovia Sir, to my sick Mother
(Vol.V, acto III,iii, pag. 185, l. 7)

En The Maid in the Mill, la escena del folio es "Spaine". Se trata de una comedia parcialmente derivada del Poema del español Gerardo y Desengaño de amor lascivo de Gonzalo de Céspedes. En ella, las citas a lugares de nuestra geografía son varias: Toledo, Valencia y Córdoba.

Para Rule a Wife and Have a Wife el segundo folio no proporciona escena alguna, aunque el prólogo, uno de los prólogos auténticos del canon, nos dice que la acción transcurre en España:

...this day w'are Spaniards all again,
The story of our Play, and our Scene Spain:

Sin embargo no se menciona ninguna población concreta. Por otra parte, Rule a Wife and Have a Wife deriva en parte de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, como hemos dicho ya, y también de El sagaz Estacio, marido examinado de Salas Barbadillo, por lo que su ambientación en España parece lógica.

En Love's Cure se declara el lugar donde transcurre la acción: "The Scene Sevil". En ella se citan varios toponímicos españoles, algunos poco corrientes como St.Lucars por Sanlúcar de Barrameda y "Andaluza" por Andalucía. La obra deriva también su argumento de nuestra literatura, en este caso se trata de una comedia de Guillén de Castro: La fuerza de la costumbre como hemos indicado en un apartado anterior.

The Spanish Curate se sitúa en Córdoba a pesar de que en el

segundo folio consta "The Scene Spain". Ya en la primera escena del primer acto se dice claramente que la población en la que transcurren los hechos es Córdoba:

...On my life
We are all Heirs in Corduba,
(Acto I, 1, pag. 61, l. 13-14)

The Spanish Curate deriva también de un episodio del Poema del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes.

La sexta comedia que tiene la acción en nuestro país es Loves Pilgrimage, de la que el folio dice: "Scene Barcellona and the Road". Nos encontramos nuevamente ante una comedia derivada de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, en este caso, como hemos dicho también, se trata de Las dos doncellas, aunque posiblemente muestre también cierta influencia del Peregrino en su Patria. En Love's Pilgrimage los toponímicos españoles son abundantes, y no sólo en lo que a las grandes poblaciones se refiere, sino también en cuanto a pueblos de menor importancia como Osuna o el Puerto de Santa María.

Hay siete obras más en las que la acción transcurre en tierras que eran españolas en el primer cuarto del siglo XVII. Dos de ellas sitúan la acción en el reino de Portugal o en sus colonias; The Custom of the Country y The Island Princess, aunque probablemente ambas lo hacen en razón a la fuente literaria de que proceden.

The Custom of the Country transcurre "sometimes Lisbon, sometimes Italy", pero hay que decir que el argumento procede del Persiles y Segismunda de Cervantes y que dentro de la comedia se ha casi transcrito el capítulo VI del tercer libro del Persiles, en el que se cuentan los sucesos que acaecieron al polaco Ortel Banedre a su llegada a Lisboa, por lo que parece indudable que la situación de la escena en Lisboa procede de la novela cervantina.

Algo semejante ocurre con The Island Princess, en este caso la escena es las islas Molucas, una de las posesiones portuguesas en el Pacífico. El tema de la comedia está tomado de La

conquista de las Malucas de Bartolomé Leonardo de Argensola, curiosa narración en la que se cuentan algunos avatares de la conquista de aquellas islas por los portugueses. La situación de la comedia también viene dada pues por la fuente española.

De ambas volveremos a hablar en el capítulo final dedicado a la influencia de nuestra literatura en la obra de Beaumont y Fletcher.

Otra de las comedias de este grupo transcurre en los Países Bajos, se trata de Beggar's Bush. Hemos hablado de esta comedia en relación a uno de sus protagonistas quien a pesar de ser flamenco responde al nombre de Florez. Beggar's Bush es una excelente comedia de argumento totalmente imaginario pero que a nuestro juicio se ha inspirado en algunos aspectos en sucesos históricos ocurridos pocos años antes en los Países Bajos. Nos referimos al descontento de los nobles flamencos y holandeses que llevó a la Conjuración de Brada y a la confabulación de los "gueux" o mendigos.

Las cuatro obras restantes de esta serie de comedias cuya acción se desarrolla en posesiones españolas, presentan escenas que transcurren en Italia, dos en Nápoles, una en Mesina y la cuarta en Milán.

Las que transcurren en Nápoles son The Double Marriage y A Wife for a Month. En ambas interviene un rey de Nápoles, que en el primer caso es el tirano Ferrand al que en el reparto se define como "The libidinous Tyrant of Naples" y al que también se llama "the Arragonian tyrant": y en el segundo se trata del usurpador Frederick, quien ha ocupado el trono que le correspondía a su hermano mayor, inhabilitando a éste mediante una pócima que le ha enfermado y le ha trastornado el juicio. Ambas obras se relacionan con la historia de España y como hemos dicho, trataremos de ellas desde este punto de vista en el apartado sexto de este capítulo.

La acción de la tragicomedia Philaster transcurre en Mesina, aunque no hay acotación inicial que especifique la escena. Hemos hablado ya de esta obra a propósito de los persona-

jes de ficción a los que se atribuye la nacionalidad española, y hemos dicho que una de las figuras que aparecen en ella, el príncipe Pharamond, era la encarnación de todos los defectos que se atribuían a los españoles en aquel tiempo. También hemos resumido hasta cierto punto el argumento destacando el papel desempeñado por Pharamond y solo nos resta aquí recordar que se trata de una obra cuya acción transcurre en una posesión de la corona española: Sicilia, y su capital Mesina. El argumento es totalmente novelesco, ni el rey usurpador ni el príncipe desposeído existieron jamás. Para Leech, la escena viene dada por el deseo de transplantar la situación inicial de la obra, que es muy semejante a la que hallamos en el primer acto del Hamlet, a un escenario lo más distinto posible de Dinamarca, una isla del Mediterráneo, Sicilia.

Finalmente tenemos una última comedia, The Woman Hater, que sitúa la acción en Milán: "Millain". En el prólogo el autor nos dice que "the scenae lies in Italy", pero no hay ninguna acotación que lo repita o precise el lugar de Italia. No obstante, la presencia de un "Duke of Millain" que vive en su palacio y habla de sus vasallos, y la mención a las bellas damas milanesas, hacen que en seguida se haga evidente el emplazamiento de la obra.

Ya en la primera escena del acto primero, vemos a dos cortesanos sorprendidos al ver al duque madrugando:

Duke. ...You are my friends, and you shall have the
cause;
I break my sleeps thus soon to see a wench.

...
Arrigo. What Milan beauty hath the power, to charm her
Sovereign eyes, and break his sleeps?

(Vol.X, Acto I, 1, pag. 72-3, l. 34-5 y 5-6)

The Woman Hater se escribió hacia 1606, es pues una de las primeras obras del canon y para muchos estudiosos es obra casi exclusiva de Francis Beaumont. El argumento central que es una intriga amorosa de ambiente cortesano está acompañado de una segunda historia en la que un cortesano hambrón, Lazarillo,

del que hemos hablado ya, sigue las huellas de un pescado succulento, la cabeza de una umbrana, que va pasando de una casa a otra, en un obsequio continuo de unos a otros, y a cuyo festín no quiere faltar.

Queda una última obra a la que debemos mencionar en este apartado, es A King and No King, una tragicomedia notable por su densidad emocional. Ha sido causa de numerosas críticas y aun del escándalo de algunos eruditos por los amores casi incestuosos de Arbaces y Panthea. También suele citarse como ejemplo de la supuesta falta de honestidad de Fletcher al plantear las situaciones. Pero lo cierto es, como ha demostrado Leech, que la obra ofrece suficientes pistas como para que el espectador comprenda que algo tiene que ocurrir y que unos amores que alcanzan una profundidad emotiva tan considerable acabarán siendo posibles. Arbaces y Panthea no serán verdaderamente hermanos. Para nosotros el interés de esta tragicomedia radica en el escenario en que se desarrolla: Armenia e Iberia. El pretexto de la obra son unas guerras continuadas entre los reyes de Armenia, Tigranes y de Iberia, Arbaces. Parece que el tema deriva de la Ciropedia de Jenofonte, por lo que Iberia sería sólo un país imaginario que no tiene más que el nombre en común con nuestra península.

6. Topónimos españoles.

Si tenemos en cuenta la extensión de las obras de Beaumont y Fletcher y la variedad de los temas y los lugares que se representan en ellas, el número de topónimos que hemos encontrado es relativamente escaso. La geografía física prácticamente no existe. Los barcos suelen tener problemas para pasar "the Straits" sin que se especifique cuales son dichos estrechos. El término vale igual para los estrechos griegos, los sicilianos

o Gibraltar. A pesar de ello hallamos específicamente mencionado el canal de la Mancha "the Flemish Channel" y las Columnas de Hércules:

The Trophies of her dishonour, advanced beyond Hercules
-pillars.

(Philaster, Vol.I, acto I, 1, pag. 77, l. 5)

Las citas a elementos tales como cordilleras, montañas o ríos, casi no existen, si exceptuamos una mención al río Sena en The Noble Gentleman u otras al Volga en The Loyal Subject, y naturalmente, no podían faltar un par de ellas relativas al Támesis. Por ello resulta doblemente interesante la única mención que encontramos sobre un río español. La cita se encuentra también en Philaster, donde a propósito de las virtudes del príncipe leemos:

'Tis not the treasure of all Kings in one
The wealth of Tagus²², nor the Rocks of Pearl
That pave the Court of Neptune, can weigh down
That vertue

(Acto IV, iv, pag. 129, l. 20-3)

En realidad, más que un topónimo, nos encontramos con una referencia a la leyenda que atribuía una gran riqueza aurífera a las aguas de este río.

Por lo demás, las citas relativas a países, comarcas, o poblaciones, son prácticamente las únicas que existen. De entre los topónimos que hemos hallado, el número de los españoles es superior al de cualquier otro país, incluyendo a la propia Inglaterra en la comparación. También son abundantes las menciones a algunas poblaciones italianas. Tanto Milán como Génova o Florencia, Roma y Nápoles, aparecen en una decena de comedias ambientadas en los estados italianos, e incluso hay una mención a Lucca que es una ciudad mucho menos conocida.

A parte de las seis comedias cuya acción transcurre por completo en España y de las que ya hemos hablado, en The Captain encontramos una acotación inicial que dice "The Scene Venice Spain". A pesar de ello en la obra no se menciona ningún topónimo que permita suponer que la acción se traslada a nuestro

país en algún momento. En cambio hallamos referencias a nuestro país en una decena de obras más que nada tienen que ver con él.

Se cita España como país a visitar:

Mother. But, faith, son, what countries have you
travell'd?

Mercury. Why, many, mother, as they lay before me,
France, Spain, Italy and Germany, and other Provinces,
(Coxcomb, Vol.VIII, acto IV, 1, pag.356, l.22-4)

Forobosco. ...were you ever in Spain?

(The Fair Maid of the Inn, acto IV, 1, pag.198)

En una obra situada en la antigua Grecia, The Queen of Corinth, el favorito de la reina Euphanes le pregunta a un viajero:

What think you of the forms of Italy or Spain?

(Vol.VI, acto II, iv, pag. 32, l.33)

En Beggar's Bush un mercader pregunta a otro que está sin noticias de sus barcos:

...no news over land
Through Spain, from the Straights?

(Acto II, iii, pag. 227, l. 14-15)

Lo que nos hace suponer que España serviría de puente para comunicar los naufragios o apresamientos de los barcos por los piratas turcos. Posiblemente las noticias llegaban antes por tierra que por vía marítima rodeando la península.

En otra obra clásica, la tragedia Valentinian, vuelve a citarse nuestro país. El general Aecius se lamenta ante el emperador de la molición y el abandono en que ha caído el ejército después de un largo descanso y pide volver a luchar:

And then they cry again, where are the Germans,
Lin'd with hot Spain, or Gallia, bring 'em on,

(Vol.IV, acto I, iii, pag.15, l.29-30)

En The Noble Gentleman hallamos una cita a nuestro país, aunque, más que una cita geográfica parece formar parte de una alusión a una figura de la historia inglesa contemporánea, Lady Arabella Stuart:

But, if his Majesty had suffer'd me

To marry her, though she be after him,
The right heir general to the Crown of France.
I would not have convey'd her into Spain,
As it was thought, nor would I e'er have joyn'd,
With the reformed Churches, to make them,
Stand for my cause.

(Vol.VIII, acto IV, 1, pag.214, l. 31-7)

Para Maxwell²³ estas líneas se refieren a la prima del rey Jacobo y biznieta de Margaret, hija de Enrique VII, Lady Arabella Stuart, que era la que ocupaba el segundo puesto en la línea sucesoria al trono de Inglaterra. Hasta tal punto era así, que al morir la reina Isabel I algunos habían dicho que su derecho era superior al que tenía el rey Jacobo de Escocia, ya que había nacido en tierra inglesa. Al subir al trono, el primer Estuardo la había recibido en la corte con gran amabilidad pero intentó evitar por todos los medios que se casara. Así se le deshizo una presunta boda con el príncipe de Moldavia y cuando se enamoró de William Seymour y se comprometió con él, la noble pareja fue llamada ante el Consejo Privado delante del cual prometieron no casarse nunca sin el permiso del rey. No obstante al poco tiempo contrajeron un matrimonio secreto. Al llegar noticia de ello al monarca ambos fueron encarcelados. Lady Arabella en Lambeth y Seymour en la Torre. De alguna manera ambos consiguieron escapar en junio de 1611 e intentaron llegar a Ostende por mar. Seymour pudo hacerlo, pero la embarcación que llevaba a Lady Arabella fue apresada y la dama fue encerrada en la Torre hasta su muerte, al cabo de dos años. A su muerte hubo rumores de que se la había envenenado. Fue enterrada sin ceremonial alguno junto a María Estuardo, en la abadía de Westminster.

Las regiones españolas también encuentran algún eco en varias obras. Aragón solo se menciona en relación con familias reinantes: "the Arragonian Tyrant", que ya hemos citado, en The Double Marriage, o "the King of Aragon's daughter" en Thierry and Theodoret (II,i). No así Andalucía que aparece incluso en una obra que nada tiene que ver con nuestro país:

...as many singing Shepherds, and their issues, as
Andeluzia breeds...

(Wit Without Money, Vol.II, acto I,i, pag.152)

También se menciona con grafías diversas en Love's Pilgrimage
donde encontramos la forma Andaluzia (II,ii) y Love's Cure

...they are pilf'ring rogues
Of Andaluza that have perus'd
All Prisons in Castile

(Vol.VII, acto IV, iii, pag. 218, l. 13-15)

Castilla se nombra directamente en Love's Cure donde se habla
de las "Castile forces" que luchaban en los Países Bajos (I,i,
pag. 166, l.40) o "the Prisons in Castile" (IV,ii, pag. 218,
l.14), en el primer acto se habla también de "Castilian Justi-
ce".

En Four Plays or Moral Representations in One, como hemos di-
cho ya, se menciona a "Isabella", "the King of Castiles daugh-
ter" y se habla del reino de Castilla "this sacred union of
Portugal and Castile".

Las regiones más conocidas de los ingleses serían pues Casti-
lla y Andalucía ya que las alusiones a Aragón son únicamente a
la antigua historia de este reino y de sus dinastías mediterrá-
neas.

Las citas de poblaciones españolas ocurren generalmente en o-
bras cuya acción transcurre en España. Sin embargo hay una ex-
cepción en Monsieur Thomas. En esta comedia, cuando la madre
de Valentine le pregunta dónde conoció a su nuevo amigo Fran-
cisco, aquel contesta:

I found him at Valentia poor and needy
(Vol.IV, acto I, i, pag. 94, l. 34)

La explicación es sorprendente porque en toda la comedia no
hay otra mención a España o a lugares de su geografía.

En cambio, en las comedias cuya escena es España, el número
de ciudades y villas que se mencionan es comparativamente con-
siderable si tenemos en cuenta las que se citan de otros paí-
ses.

En contramos poblaciones de la importancia de Madrid, Toledo, Segovia, Salamanca, Barcelona, Valencia, Sevilla y Córdoba, pero también otras mucho menos famosas como son Osuna, Sanlúcar de Barrameda, el Puerto de Santa María o Castilblanco en la provincia de Sevilla.

Madrid se cita varias veces en una obra cuya acción transcurre en Florencia: The Fair Maid of the Inn, aunque debemos decir que se trata de una de las comedias derivadas de las Novelas Ejemplares de Cervantes, en este caso, de La Ilustre Fregona, y por tanto, la idea de España debía estar muy presente en la mente de los dramaturgos.

Forobosco. I would have you go to Madrill, and
against some great festivall, when the court lies there...

(Acto IV, i, pag. 198, l. 8-9)

Forobosco. ...a rare and monstrous spectacle, to be
seen at Madrill.

(Acto IV, i, pag. 198, l. 30)

Madrid se menciona también en Love's Cure:

...does at this present, lodge a famous Curtizan of his,
lately come from Madrid.

(Acto II, i, pag. 181, l. 9-10)

Y en Love's Pilgrimage:

Me a poor Squire at Madrid attending
A Master of Ceremonies;

(Acto I, i, pag. 234, l. 10-11)

Valencia aparece en The Maid in the Mill como simple referencia de dirección sin dar noticia alguna sobre el lugar.

Lisauro. Does the King remove to day?
Terzo. So saies the Harbengers,
And keeps his way to Valentia,

(Acto III, i, pag. 32, l. 10-12)

Sevilla es el escenario de Love's Cure, donde se menciona varias veces además:

...when he fled from Sevil
To save his life(th(e)n forfeited the Law
For murth'ring Don Pedro my dear Uncle)

Frases que aparecen en el primer acto (I, pag. 165, l. 13-15), pero hallamos más citas en:

...and came hither to Sevil with your Master,
(Acto II, I, pag. 182, l. 9)

En esta misma escena encontramos una especialmente curiosa, la salutación del herrero Metaldi a su amigo el zapatero remendón:

Signior Pachieco Alasto, my most ingenious
Cobler of Sevil, the bonos noxios to your Signorie.
(Acto II, I, pag. 179, l. 11-12)

Sevilla también se menciona en Love's Pilgrimage, donde los protagonistas son de Osuna y sus alrededores:

Leocadia: ...and like a Page
Stole to Ossuna, from that place to Sivil,
From thence to Barcellona
(Acto III, II, pag. 277, l. 24-26)

También se menciona en dos ocasiones al "Mr. Dean of Sivil our neighbour" (I, I, pag. 233, l. 30 y I, I, pag. 236, l. 20) o Sevilla simplemente (I, II, pag. 253, l. 11).

Córdoba es la ciudad donde se desarrollan los hechos que ocurren en The Spanish Curate y aunque la escena no dice más que "The Scene Spain", la acción aclara pronto que se trata concretamente de Córdoba:

...in Corduba, if you dare give credit
To my report (For I have seen her, Gallants)
There lives a Woman (of mean birth too,
And meanly match'd) whose all-excelling Form
Diedains comparision with any She
That puts in for a fair one,
(Acto I, I, pag. 68, l. 29-34)

Were all Heirs in Corduba, put to their Oaths,
They would confess with me, 'tis a sound Tenet:
(Acto I, I, pag. 61, l. 14-15)

Salamanca se relaciona siempre con su universidad:

...you'll spend some years
In Salamanca, I'll supply your studies
(The Spanish Curate, I, I, pag. 64, l. 5-6)

You were students both at one time in Salamanca
(The Spanish Curate, II, i, pag. 78, l. 33)

I have a Brother...Student in Salamanca
(Love's Pilgrimage, I, ii, pag. 294, l. 37)

La ciudad de Toledo se cita generalmente no como mención a la bella ciudad del Tajo, sino con el significado de las armas que hicieron famosa esta población allende nuestras fronteras. En Love's Cure encontramos unos versos en los que se mencionan los dos sentidos de la palabra Toledo para hacer un juego de palabras. El ayo Bobadilla, como siempre, se queja de la actitud de su afeminado discípulo al que no consigue enseñar el arte de la esgrima:

...he's so faint, and cold:
Ev'n send him to Toledo, there to study,
For he will never fadge with these Toledos:
(Acto III, iv, pag. 205, l.6-8)

Segovia se nombra varias veces en The Pilgrim, aunque en ninguna de las menciones se da ningún detalle que califique a la ciudad:

I go to Segovia Sir, to my sick Mother
(Acto III, iii, pag. 185, l. 7)

Dost thou dwell in Segovia fool?
(Acto IV, i, pag. 222, l. 28)

Go to Segovia,
And there before the Altar pay thy vows,
(Acto V, iv, pag. 222, l. 28)

Osuna aparece en Love's Pilgrimage donde se menciona ya en el reparto, "Host of Ossuna":

...here's your brother/Mine Host of Ossuna
(Acto II, iv, pag. 270, l. 29-30)

...like a Page/Stole to Ossuna
(Acto III, ii, pag. 277, l.24-5)

Sanlucar de Barrameda y el Puerto de Santa María aparecen co-

mo puertos a través de los que los personajes se trasladan a diversos puntos de España o de países que formaban parte de las posesiones de la corona española.

En Love's Cure Alvarez regresa de Flandes y desembarca en Sanlúcar:

I saw him land
At St. Lucars

(I, i, pag. 165, l. 19-20)

En cambio en el Puerto de Santa María se embarcaba en las naves que se dirigían a Italia y que parece que se detenían en Barcelona:

I came from Port St. Maries, whence the Gallies
Put this last tide, and bound for Barcelona.

(Love's Pilgrimage, I, i, pag. 252, l. 35-36)

...yet to the Gallies
...whither this night
By the Moons leave, I'll march: for in the morning
Early, they put from Port St. Maries.

(Love's Pilgrimage, I, i, pag. 244, l. 6-8)

Como hemos dicho, Barcelona es el escenario en el que se desarrolla buena parte de la acción de Love's Pilgrimage, la escena según consta en el folio es "Barcellona and the Road", en el reparto aparece un "Governor of Barcellona", un "Bailiff of Barcellona" y un "Host of B(a)rcellona"; en el transcurso de la comedia, las citas a la ciudad son varias, pues el peregrinar de las dos enamoradas en pos de Marc-Antonio es precisamente hacia Barcelona, ciudad para la que ha embarcado el joven caballero.

How far stands Barcelona?

(III, i, pag. 273, l. 22)

We may weigh off together, and recover
The Port of Bar(c)elona, without parting.

(II, iii, pag. 265, l. 31-2)

Las menciones son muy numerosas, citaremos solo para terminar, la salutación del gobernador de Parcelona a los hermanos Philipo y Theodosia, a los que rescata en un tumulto que se ha

producido en el puerto entre las gentes de las galeras y los habitantes de la ciudad:

I am sorry gentlemen, I troubled you
Being both strangers, by your tongues, and looks,
Of worth: To make ye some part of amends
If there be any thing in this poor Town
Of Barcelona that you would command,
Command me.

(Acto IV, 1, pag. 296, l. 20-25)

En la que se destaca la extremada cortesía del gobernador de la ciudad.

En la misma Love's Pilgrimage, y siguiendo la mención que ya se halla en la novela cervantina, encontramos una cita a la población de Castilblanco, en Sevilla. En las "Persons Represented in the Play" se dice ya que Incubo es "Bailiff of Castel Bianco", y al empezar el primer acto, el alguacil se queja del saludo que le ha dirigido el hostelero y le dice que su título es "Master Bailly of Castle-blanco".

Queda un último topónimo, el de un pequeño pueblo: Mora. La mención aparece en The Maid in the Mill:

...when Nurse Amaranta
In a remove from Mora to Corduba
Was seiz'd on by a fieroe and hungry Bear,

(Acto V, 11, pag. 74, l. 37-9)

La población de Mora la encontramos ya en el Poema del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes, novela de la que deriva esta comedia, Mora se cita en el tercer discurso de la primera parte, pero no se trata de una población española sino de "Mora (Villa de Portugal)". En la misma historia en que se cita esta población se menciona también a una Amaranta, lo que parece confirmar que Fletcher se limitó a repetir el nombre y que no se trata de una de las poblaciones llamadas Mora que hay en España sino de la población portuguesa del mismo nombre.

Respecto a las tierras de América, las diversas posesiones de la corona española en el Nuevo Continente tienen escaso reflejo en el canon, sin embargo, frente a una sola mención a

los territorios no españoles (Virginia, en The Noble Gentleman, I, 1), aparecen mencionados el Perú, Nueva España, e incluso la Tierra del Fuego y el estrecho de Magallanes.

...have you Ships at Sea,
To bring you Gold and Stone from rich Peru,
Monthly returning Treasure?

(Noble Gentleman, I, 1, pag. 173, l. 4-6)

Leandro. I have a Letter to your worship.

Lopez. Well Sir,
From whence I pray you?

Leandro. From Nova Hispania, Sir.

(The Spanish Curate, II, 1, pag. 77, l. 32-5)

En The Faithful Friends encontramos unas líneas en las que se nombra a la Tierra del Fuego:

...passing the straits
'Twixt Mages-lane and Terra del Fuego,
The fiery isle.

(I, 11)

A nuestro entender "Mages-lane" no es más que una corrupción de la palabra Magallanes, "Magellan" en inglés, estrecho que separa la Tierra del Fuego del continente americano. Al hallarse ambos nombres uno junto a otro parece que la relación es evidente. Sin embargo, Dyce suponía la existencia de una "Madge's lane" y Weber imprimió "Mayor's-lane" para darle algún sentido a la extraña expresión.

Naturalmente hay también menciones a otras posesiones de la corona de España y a su toponimia. Así por ejemplo en The Custom of the Country o en Four Plays or Moral Representations la escena es en parte Portugal, nación que se cita también en The Island Princess que es una tragicomedia sobre la conquista portuguesa de las islas del Pacífico.

The ship that took us was of Portugal
And here in Lisbon, by some means or other
We may hear of...

(The Custom of the Country, II, 1, pag. 235, l. 9-11)

...ye are welcome all

To Lisbon, and the Court of Portugal;

(Four Plays, prólogo, pag. 291, l.21-22)

Tanto en The Island Princess como en The Sea Voyage, la palabra "Portugal" o "Portugals" se aplica no a la nación portuguesa sino a los portugueses:

You Portugals, though you be rugged Soldiers.

(The Island Princess, I, i, pag. 97, l. 8)

You are worthy Portugals

(I, i, pag. 98, l. 33)

A Portugal of noble Name and Virtue,

(IV, i, pag. 149, l. 23)

...I remember the Portugals

(The Sea Voyage, II, i, pag. 17, l.40)

Pero en "the Persons represented in the Play" en ambas se nombra a la nación Portuguesa. En The Island Princess se dice que Ruy Dias es "a captain of Portugal" y en The Sea Voyage Sebastian es "a noble Gentleman of Portugal".

Las menciones a nuestras posesiones en Italia y en los Países Bajos son numerosas. Hallamos "the low Countries" (Wild Goose Chase, V,vi, pag. 390, l.26); "Holland" (Love's Cure, I, i, pag. 165, l. 8), (Love's Pilgrimage, I, i, pag. 234, l. 26); Belgia" (Love's Cure, I, iii, pag. 173, l. 7); "Flanders" (Love's Cure, II, i, pag. 178, l. 21); "Ostend" (Woman's Prize, I, iii, pag. 14, l. 36), (The Coxcomb, II, i, pag. 332, l.22), (Love's Cure, I, i, pag. 165, l. 17); "Amsterdam" (The Fair Maid of the Inn, IV, i, pag. 195, l.22); "Sicilia" (The Fair Maid of the Inn, V, i, pag. 218, l. 35); "Parma" (Love's Pilgrimage, II, iv pag. 271, l. 37), citada a propósito de sus quesos; "Sardinia" (Love's Pilgrimage, I, i, pag. 237, l. 2) nombrada en relación al aceite que exportaba; Nápoles y Milán son la escena donde se desarrollan buena parte de los hechos en The Double Marriage y A Wife for a Month y The Woman Hater respectivamente, mientras Philaster transcurre en Sicilia.

7. Obras relacionadas con la historia de España.

Las obras relacionadas con la historia de España y de sus posesiones seculares son cuatro. La primera de ellas es Four Plays or Moral Representations in One de la que hemos hablado ya varias veces en este capítulo; Beggar's Bush cuyo argumento se basa en parte en algunos hechos asociados a la sublevación de los Países Bajos; A Wife for a Month, tragicomedia que según Langbaine se relacionaba con la vida de "Sancho VIII de León"; y la tragedia The Double Marriage basada parcialmente en la historia de la dinastía aragonesa del reino de Nápoles.

a) Poco podemos añadir a lo ya dicho sobre Four Plays or Moral Representations. En el prólogo se representa la boda de don Manuel el Afortunado de Portugal con doña Isabel de Castilla, hija de los reyes Católicos y viuda del hermano mayor de don Manuel, el difunto don Alfonso. A pesar de que la boda real es el pretexto que enlaza las cuatro pequeñas representaciones llamadas morales, la introducción se limita a la entrada de la regia pareja que se sientan para contemplar el espectáculo. En una ocasión, al final de la primera de las representaciones, comentan la moraleja que se desprende de ella.

Como hemos dicho, la frase de don Manuel "Fair fountain of my life, from whose pure streams/ The propagation of two Kingdoms flowes" (vol.X, pag. 291), puede ser una alusión al hecho de que doña Isabel llegó a ser la heredera de Castilla y León debido a la muerte de su hermano don Juan. Y es cierto que el fruto de este matrimonio, Miguel, durante los dos años en que vivió, fue heredero de Portugal, Castilla y Aragón, pues los tres reinos le habían reconocido. La frase "the propagation of two Kingdoms" podía muy bien referirse a este suceso.

En cuanto al por qué se escogió este hecho histórico para

la introducción de las cuatro moralidades, hay que tener en cuenta en primer lugar que la espectacularidad de una corte predispondría al público en favor de la obra, además, don Manuel el Afortunado, famoso por los descubrimientos realizados por los portugueses durante su reinado, se convirtió en un rey casi legendario, y finalmente, recordemos que don Manuel y doña Isabel de Castilla eran cuñados de Enrique VIII de Inglaterra, con el que mantuvieron buenas relaciones. Por ello no es tan remoto que se supiera que el hijo de ambos había sido heredero de dos reinos: Portugal y España, aunque cronológicamente la frase no podía haberse dicho, pues en el momento de la boda vivía el hijo de los reyes Católicos don Juan de Castilla.

b) La segunda comedia que se relaciona con la historia de España es Beggar's Bush. Generalmente se admite que se escribió hacia 1622 y que es el resultado de la colaboración de Fletcher con Philip Massinger. No obstante, Oliphant abogaba por una primera versión obra de Fletcher y Beaumont, hacia 1606, pero tal suposición carece de base razonada. Beggar's Bush es una comedia excelente, la acción se sitúa en Flandes y el argumento, del que ya hemos dado un avance es el siguiente:

La condesa de Flandes, casada con el caballero Gerrard, en el momento de morir, deja a su ciudadano a su único hijo: Florez, el heredero del condado. Durante la infancia de Florez se negocia su boda con Bertha, la heredera del ducado de Brabante. Un personaje principal de Flandes, Wofort, encargado de llevar a cabo las conversaciones, las reduce a la nada raptando a Bertha, ocultándola y haciéndola pasar por sobrina de uno de sus aliados, Hems Kirk. Este la coloca a su vez en la casa de un burgués de Brujas, Vandunk. Para todo el mundo pasa por ser hija de Vandunk con el nombre de Gertrude. El rapto lleva a una guerra entre Flandes y Brabante y Wofort aprovecha la oportunidad para hacerse con el poder en Flandes mediante diversas intrigas. Gerrard, el joven conde y sus partidarios tienen que huir, y para ocultar a Florez, Gerrard le lleva a la casa de un rico comerciante de Brujas que vive en Londres. Mientras, el propio Gerrard, bajo el nombre de Clause, su hija Jaqueline y otros caballeros, adoptan el disfraz de mendigos y se unen a los que infestan los bosques cercanos a Brujas, ciudad que todavía se mantiene ante el usurpador Wofort. Desde esta segura posición, Gerrard-Clause vela por el bienestar de Florez que ha adoptado el nombre de

Goswin vive como un mercader. Así, tiene que ayudarle a afrontar serios problemas económicos cuando parece que sus barcos se han perdido, y también sentimentales, ya que por su lado Welfort quiere casarse con Bertha para legitimar su posición y por otro, el joven que solo la conoce como Gertrude se ha enamorado de ella, lo que preocupa a Gerrard que la considera muy por debajo de la posición que debe ocupar Florez. Gerrard-Clause es elegido rey de los mendigos y éstos, ayudados por el noble Hubert intrigan contra el usurpador al que finalmente tienden una trampa. Se descubre la verdadera identidad de todos y al fin Florez y Bertha se unen, con lo que gobernarán sobre Flandes y Brabante.

El extraño argumento, especialmente el que los orgullosos nobles flamencos se disfrazaran y vivieran como mendigos, ha dado lugar a numerosas conjeturas. Para A.W. Ward, Fletcher, al igual que Middleton y Rowley en su Spanish Gipsy, pudo inspirarse en La Gitanilla de Cervantes. Por su parte Oliphant opinaba que los mendigos, en cuanto a su vocabulario y modos de hacer, procedían del Bedlam of London de Thomas Dekker.

Hemos estudiado la posible relación entre La Gitanilla y Beggar's Bush y no podemos ver paralelismo alguno. En la novela española, la vida y las costumbres de los gitanos son un tanto genéricos. Preciosa dice "no hay gitano necio ni gitana lerdá, que como el sustentar de su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despauilan el ingenio a cada paso"²⁴. Sin embargo, los gitanos de Cervantes hablan con demasiada corrección y parecen muy moderados comparados con los Higgen, Prigg o Ferret de Beggar's Bush. El diálogo chispeante y generalmente chocarrero de los mendigos de la comedia inglesa no parece tener nada en común con los gitanos cervantinos. En cambio guarda cierta semejanza con la obra de Dekker, como apuntaba Oliphant. Pero, a nuestro juicio, la inspiración para estos mendigos, o mejor, la inspiración para este gran señor Gerrard, que se oculta bajo un disfraz de mendigo junto con los hombres de su confianza, para luchar contra el usurpador que gobierna en Flandes, la encontró Fletcher en un suceso histórico acaecido pocos años antes de su nacimiento, que sin duda, sería comentado y admirado en Inglaterra y del que es probable que su pa-

dre, el obispo, no dejara de hablarle. Nos referimos a la conjuración de Breda y al nombre de "gueux" o mendigos que adoptaron los conjurados contra el poder español. Los ingleses no podían permanecer indiferente ante un suceso que ponía en jaque al poder español en Flandes, y tenemos pruebas de que así fue en la protección que la reina Isabel de Inglaterra prestó a los "gueux" del mar. Pero veamos los hechos:

El 18 de agosto de 1564, Felipe II firmó la orden que imponía el cumplimiento de los decretos del Concilio de Trento en los Países Bajos. Tanto el Consejo de Estado como el Consejo Privado, se opusieron a tal orden y pidieron conjuntamente al rey que la revocase pues era contraria a los privilegios de que gozaban aquellas provincias. Ante la inflexibilidad de Felipe II, en marzo de 1565, Lamoral conde de Egmont vino a España a informar al rey de lo que sucedía en el país. Fue recibido con todos los honores y agasajado espléndidamente, pero el rey le dio a entender sin ambages que nunca cedería en lo esencial de la cuestión religiosa. Fue nombrada una comisión para tratar el problema pero lo único que surgió de ella fue el que Margarita de Parma pidiera a su hermano que fuese a Flandes para ver los hechos desde allí. Sin embargo, el rey, siempre indeciso, no tomó ninguna determinación en largo tiempo y finalmente envió la orden de que se cumplieran los edictos de una manera puntual y que se proclamaran la Inquisición y los decretos del Concilio en todas las poblaciones.

La Inquisición empezó a funcionar con gran rigor y los nobles más jóvenes, de tendencias calvinistas, se reunieron secretamente en diversas ocasiones rebelándose contra aquella situación. Al empezar el año 1565 circulaba ya un documento conocido con el nombre de "Compromiso de Breda", cuyos firmantes se comprometían a luchar contra la Inquisición.

Los compromisarios eran casi dos mil, y pertenecían a familias nobles y a la burguesía mercantil. Deseosos de entregar una solicitud a la gobernadora, Margarita de Parma, al empezar el mes de abril, Broderode y Luis de Nassau, hermano de Gui-

lhermo de Orange, se presentaron en Bruselas acompañados de doscientos jinetes armados. Al día siguiente llegaron también los condes de Van den Berghe y Calembourg con ciento cincuenta caballeros más. Con este alarde de fuerza, los conjurados se proponían presentar su memorial a la gobernadora. Enterada de las circunstancias, la princesa les puso como condición que habían de presentarse desarmados. Trescientos caballeros se presentaron pues en palacio, tomando la palabra el conde de Broderode. Los coaligados habían llegado a la conferencia sin armas, insignias, ni condecoraciones, llevando todos sencillos trajes grises. Parece ser que al verles llegar de aquel modo, la gobernadora se sobresaltó y el conde de Berlaymont a quien la princesa confió la alarma que aquello le causaba, quiso tranquilizarla diciendo: "Madame, ce ne sont que des gueux" ("Señora, no son más que unos mendigos"). A partir de aquel día la palabra "gueux", mendigos, iba a ser la divisa de los conjurados. La comisión pidió a Margarita de Parma que se suspendiera la actuación de la Inquisición y se derogaran los Edictos, y que con el asesoramiento de los Estados Generales, se promulgaran otras leyes más conformes con las costumbres de los Países Bajos. A los pocos días la gobernadora les contestó dándoles esperanzas de que sería abolida la Inquisición, de que se moderaría el rigor de los Edictos y se concedería un perdón general, pero, advirtiéndoles que tenía que consultar la opinión de su hermano el rey.

El ocho de abril, muchos de los firmantes del Compromiso de Breda se reunieron en un banquete que se celebró en el palacio de Calembourg. El conde de Broderode presidía la reunión y al final del acto se propuso adontar el nombre de "gueux" con el que Berlaymont les había querido despreciar, como lema de los coaligados. La comida y la bebida exaltaron a los comensales que acabaron la sesión al grito de "Vive les gueux!". Con estas palabras brindaron el príncipe de Orange y los condes de Egmont y de Horn que habían acudido al final del banquete.

Además del nombre de "gueux" los conjurados adoptaron un tosco vestido gris y llevaban una alforja al cuello, escudillas de palo a la cintura y una medalla sobre el pecho con la efigie de Felipe II y el lema "En todo fieles al rey", en el reverso había dos manos sosteniendo una alforja y las palabras "hasta llevar la alforja". Las escudillas que al principio eran de palo, pasaron a ser de oro para los jefes confederados²⁵.

El historiador contemporáneo Luis Cabrera de Córdoba nos lo explica con las siguientes palabras: "...los conjurados vistieron ropas viles y se pusieron alforjas al cuello y horteras en la cinta, palos en la mano, colas de zorra por penachos, y en menosprecio de la Gobernadora celebraron el nombre ("gueux") en banquetes, brindándose en horteras. Colgaron del cuello medallas con señal de las manos trabadas de un lado, y las horteras y alforjas, y en el círculo por mote, "Viva el Rey hasta las bisazas"; y del otro su rostro con las mismas palabras; y con la dición greuxes se inscribieron y significaron su bando²⁶."

El rey no pasaba de vagas promesas y empezaron los motines: "las prédicas y congregaciones crecían junto á Tornay, Valencianes, Lila, Bolduque, Amsterdam y otras partes. Ambers se halló perplexa, porque se predicaba dentro ya en lengua flamenca y francesa con gran concurso alborotando el pueblo los sectarios...había en Ambers las sectas de Calvino, anabatistas y confesión augustana; y pidieron del magistrado a Madama fuese a ver la ciudad, más no lo aprobó el Consejo de Estado, porque no había de ser remedio, y suplicaron les enviase en su lugar, al Príncipe de Orange, vizconde hereditario de la misma villa de Ambers y de sus moradores amado. A media legua de ella le recibió Brederoda con algunos de á caballo armados de pistolas seguidos de mucho pueblo á pié, y le hicieron salva gritando "Vivan los greuxes", hasta entrar en la villa, y en ella y en sus murallas saludaron al Príncipe con el nombre de Vizconde y libertador,..."²⁷.

Los acontecimientos fueron muchos, digamos solamente que el 28 de julio de 1566, los comisionados se presentaron vestidos

de mendigos, pidiendo que se confiase a Orange, Egmont y Horn la defensa de sus intereses y dejando entrever que si no eran atendidos, buscarían ayuda en el extranjero.

Por otra parte, Guillermo de Orange, como príncipe soberano de los Países Bajos expidió permisos para organizar una flotilla de corsarios a los que él daba patente. Los piratas se llamaban a sí mismos "mendigos del mar" ("gueux de mer"). Como estos corsarios no disponían de ningún puerto en el mar del Norte, la reina Isabel de Inglaterra les permitió entrar en determinados puertos ingleses para limpiar fondos, avituallarse y vender el producto de sus robos. El embajador de España protestó por aquel abuso y la reina acabó prohibiendo la entrada de los corsarios en los puertos ingleses, pero los piratas consiguieron apoderarse de Brill, en la desembocadura del Mosa y convirtieron el lugar en una plaza fuerte.

Hasta aquí la historia; en Beggar's Bush tenemos también a unos caballeros y nobles disfrazados de mendigos en defensa de la legitimidad del gobierno de Flandes. El único mendigo no es Gerrard, en el cuarto acto, cuando llega Hubert; al que en las "persons represented in the Play" se define como "an honest Lord", y ve a los mendigos, reconoce a los sublevados y dice: "They are all here" (IV,iii) y en la escena siguiente cuando tiende la trampa al traidor Hemskirk:

Hubert....here be those, to have'em
I know the Earl so well, would make him caper.
Hemskirk. Any of the old Lords that rebel'd?
Hubert. Peace, all
I know'em everyone, and can betray'em.

(Acto IV, iv, pag.261, l. 1-5)

En la lista de los personajes que aparecen en la comedia se cita a Ferret y a Ginkes como "Two Gentlemen disguised under those names of Gerrard's party".

Por otra parte, Beggar's Bush es casi la única comedia en la que se nombra el rito católico de la misa:

Van-dunck. By the mass Boy
Thou tumblest now in wealth, and joy in it

Y más adelante en la misma escena:

Higgen. By the mass a royal Merchant,
(Acto IV, iv, pag.259, l.1-2 y 12)

Los que dicen estas palabras son Vandunke, el mercader amigo de Gerrard y supuesto padre de Bertha, y Higgen, uno de los mendigos. Este juramento "by the mass" es insólito en el canon y parece relacionar nuevamente el argumento de la comedia con los problemas religiosos por los que se luchaba en los Países Bajos. En cuanto al hecho de jurar por la misa, debemos tener en cuenta que a pesar de que muchos protestantes y calvinistas suscribieron el Compromiso de Breda, parte de los firmantes eran católicos, entre ellos los cabecillas Guillermo de Orange y los condes de Egmont y de Horn. El primero no se pasó al protestantismo hasta octubre de 1566, cuando su situación fue totalmente insostenible. Estas frases son pues un dato más que añadir a nuestra teoría de que parte del argumento de Beggar's Bush se basa en los hechos históricos protagonizados por los caballeros y la alta burguesía de los Países Bajos al sublevarse contra el dominio español y adoptar el nombre y el hábito de mendigos. Abunda en ello el hecho de que en la comedia se hable de "letters of Mart", patentes de corso, por las pérdidas que un mercader había sufrido en España. Lo que vuelve a relacionar esta comedia con los mismos acontecimientos históricos, ya que las patentes de corso concedidas por los holandeses se dieron a los "gueux de mer" precisamente para atacar a los barcos españoles.

I read his letters of Mart from this State granted
For the recovery of such losses, as
He had receiv'd in Spain,

(Acto I, ii, pag. 217, l. 28-30)

Creemos pues que parte de la trama de Beggar's Bush surgió inspirándose en la figura histórica de los "gueux" y que al empezar a escribir la comedia y a fin de dar a los personajes una mayor efectividad escénica, se elaborarían los parlamentos de los mendigos imitando los diálogos y la viveza del Bedlam of

London de Thomas Dekker.

c) The Double Marriage es una comedia con un fundamento histórico considerable. El argumento deriva en parte de algunos sucesos ocurridos en el reino de Nápoles, y la ciudad de Nápoles es la escena de esta tragedia. El texto data de 1620 y en él se reconocen las plumas de Fletcher y Massinger. Un breve resumen del argumento es como sigue:

Violet que ha intervenido en una fallida conjura contra el tirano que gobierna en Nápoles, Ferrand, acepta una oferta de perdón de éste para los que intervengan en una expedición contra el agraviado y desposeído duque de Sesse, quien ante la adversidad de su destino se ha hecho pirata y ha apresado a Ascanio, el sobrino del usurpador Ferrand. La expedición de Violet fracasa y éste es hecho prisionero. Martia, la hija de Sesse se enamora de su aguerrido porte y está dispuesta a ayudarlo a escapar si Violet se casa con ella. Violet acepta el trato, pero, ya en tierra tiene que enfrentarse con su desconsolada esposa y los remordimientos le impiden consumar su matrimonio con Martia. Esta, despechada, se alía a Rovere, uno de los ministros de Ferrand y acaba siendo la amante del usurpador. El duque de Sesse llega con su tripulación, y vestidos como los soldados de la guardia suiza, atacan a Ferrand. El tirano se refugia en la fortaleza, pero el pueblo se subleva, la torre es asaltada y el usurpador muere decapitado. La dudosa situación de Violet se solventa con su muerte por error a manos de su propia esposa que creía que era Rovere, el ministro traidor. Ante tan crasa equivocación, Juliana muere de dolor y el duque de Sesse, abrumado por la conducta de su hija a la que se ve obligado a juzgar, renuncia a la corona en favor de Ascanio, el sobrino de Ferrand al que tenía prisionero.

Parte del argumento se basa en el tiránico gobierno y en la caída de los reyes aragoneses de Nápoles según se cuenta en Histoire de Philippe de Commynes, y según la traducción de Thomas Danett²⁸. De hecho se mezclan las historias de tres personajes, Fernando I que murió en 1496, asustado ante la conquista francesa de Roma unas semanas antes; su hijo el duque de Calabria, Alfonso, quien gobernó poco tiempo abdicando en la persona de su hijo Fernando II, y este último, quien después de haber presentado una ligera resistencia en San Germano,

retrocedió hasta Nápoles. El pueblo y los nobles se sublevaron y el monarca se retiró a Ischia, mientras los franceses entraban triunfantes en la ciudad.

Fletcher sustituyó a los franceses por el duque de Sesse, personaje histórico que aparece en la misma crónica de Commynes pero que vivió treinta años antes. Era también príncipe de Rossano y fue ajusticiado por haberse rebelado contra su cuñado Fernando I. Commynes que no tenía unos conocimientos muy profundos de esta parte de la historia italiana supone que son dos personajes diferentes al igual que hace Fletcher que atribuye el título a Ascanio, el sobrino de Ferrand:

But why Sir do you keep alive still young Ascanio,
Prince of Rossana, King Ferrants most belov'd one,
You took two months agoe?

(Acto II, 1, pag. 341, l. 5-7)

Otros detalles coincidentes son los soldados de la guardia suiza de la tragedia que en realidad equivalen a los Almains que cuenta Danett que dejó Fernando I para defender la plaza. Por otra parte, los nombres de Ascanio, Camillo y Pandulpho, proceden también de la misma crónica.

Ascanio era un cardenal que había aspirado sin éxito al papado y que al no conseguir el solio pontificio se unió a los franceses; y Camillo Pandolpho, que era una sola persona, fue el enviado de Fernando I para disuadir al rey de Francia en sus propósitos. El nombre de Brissonet se lee también en el capítulo XII de la crónica y se dice de él que era obispo de Saint Malo. Ronvere no aparece directamente en Commynes, pero sí en una nota de Danett que le menciona como prefecto de Roma.

Parte del argumento de The Double Marriage se basa pues en las guerras suscitadas a raíz del debilitamiento de la autoridad de la dinastía aragonesa de Nápoles y de la ambición de los reyes de Francia Carlos VIII y Luis XIII. Dichas guerras fueron la causa de la intervención española en el sur de Italia con nuestros ejércitos comandados por el Gran Capitán.

Fernando el Católico, como sobrino de Alfonso V el Magnánimo, se consideraba con derecho a la corona napolitana, por lo que no estaba dispuesto a que los franceses llevaran a término sus proyectos de dominio. Las victorias conseguidas por el Gran Capitán hicieron que en el tratado de Lyon (1504), Francia reconociese que Nápoles pertenecía a la corona española. En este sentido creemos que a pesar de que los hechos que anteceden son un poco remotos a nuestra historia, la circunstancia de tratarse de la dinastía aragonesa de Nápoles y sobre todo, la de que estos disturbios causaran la primera de las guerras entre la nación española e Italia, justifican el que incluyamos The Double Marriage en el presente apartado.

c) A Wife for a Month fue escrita hacia 1624, es por tanto posterior a la tragedia que acabamos de comentar. Su acción transcurre también en Nápoles donde hallamos a otro rey tiránico, Frederick, que ha desposeído a su hermano Alphonso usando de malas artes. Es una tragicomedia y parece que fue escrita por Fletcher solo. La razón de que la incluyamos en este apartado es una extraña afirmación de Gerard Langbaine para quien el argumento deriva de la historia de "Sancho VIII de León", "Sancho the Eighth King of Leon" (sic)²⁹. El argumento de la obra es el siguiente:

Frederick es rey de Nápoles porque viviendo su padre todavía consiguió que su hermano tomara un bebedizo que le causó una enfermedad, especie de locura que le produce una inmensa tristeza. Antes de morir, su padre el rey ante la imposibilidad de sanarle, tuvo que nombrar heredero a su segundo hijo Frederick. Frederick es un tirano y un libertino. Al empezar la obra se ha enamorado de Evanthe, una de las damas de la reina y la amada del caballero Valerio. Por unos poemas que la joven guarda en una arquita, Frederick descubre sus amores, manda llamar a Valerio y le propone que se case con Evanthe con la condición de que si se casa con ella será ejecutado al cumplirse un mes de la boda. Valerio acepta y se celebran los esponsales, pero Sorano, el consejero del monarca, le dice a Valerio que si osa tocar a la novia, Evanthe morirá inmediatamente. Para no tener que consumar el matrimonio, Valerio se ve obligado a fingir falta de virilidad. Entre tanto, Sorano lleva un veneno para acabar de una vez con Alphonso, el príncipe desposeído. Sin embargo, en vez de

matarle, el hebedizo le sana. Las estratagemas de Frederick para seducir y humillar a Evanthe son infructuosas. Finalmente, el príncipe Alphonso ayudado por algunos nobles y por el capitán de la fortaleza, consigue hacerse con el poder y castiga a su hermano enviándole al convento que le albergó en su locura, a donde le acompañará Sorano. La representación acaba con los festejos que se celebran para la boda de Evanthe y Valerio y la coronación del nuevo rey.

Repasando los hechos de los posibles reyes Sancho a que podía referirse Langbaine, pensamos que tal vez podría ser Sancho II el Fuerte, quien arrebató León a su hermano Alfonso y Galicia a García, muriendo asesinado en el sitio de Toro, plaza que pertenecía a su hermana doña Urraca. Alfonso VI que vivía en Toledo, volvió del exilio para ser coronado. Pero la semejanza nos parece escasa, reduciéndose a Alfonso en cuanto al nombre del hermano desposeído, y a la usurpación de poder por parte del rey Sancho su hermano. No hemos sabido encontrar una relación histórica mejor que la de Sancho II, en cambio, hemos hallado una similitud mucho mayor con el argumento de El Gran Duque de Moscovia, comedia de Lope de Vega, posiblemente escrita hacia 1606 y que parece que Fletcher había utilizado para otras de sus comedias escritas con anterioridad. Pero tratándose de una relación literaria y no histórica, hablaremos de ella en el último capítulo.

Como hemos podido ver hasta aquí, en este capítulo, el conocimiento que los ingleses del primer cuarto del siglo XVII tenían de España según podemos ver en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher, era considerable, y sin duda, superior al que tenían de cualquier otro país, incluso de Italia.

Este conocimiento lo encontramos en dos formas distintas, por un lado, la más rica, la más importante, es la que se presenta en el canon a modo de referencias, chistes o bromas sobre personajes, hechos o circunstancias que debían ser del dominio público; en segundo lugar encontramos fragmentos de la historia de España, conocimientos personales del autor sobre España y los españoles, que constituirían información nueva

para los espectadores. Sin embargo, en la mayoría de los casos es muy difícil o imposible separar una de otra, a menos que los autores utilizaran fuentes escritas como la crónica de Philippe de Commynes por ejemplo. Pero, creemos que en su mayoría las referencias se incluían para que el público las captara de inmediato como algo ya conocido, es más, en muchos casos debía suponerse que los espectadores conocían el tema sobradamente, el asunto habría sido motivo de tantos comentarios que no se hablaba de él directamente, sino que se insinuaba y se dejaba entrever, a menudo para hacer un chiste o una burla. El ejemplo más evidente de lo que decimos es sin duda la mención a la Armada Invencible que ya hemos apuntado:

The millions of punches, spurns, and nips
That he has endur'd! his buttock's all black Lead,
He's half a Negro backward; he was past a Spaniard
In Eighty eight,

(The Nice Valour, IV, 1, pag. 181, l. 16-19)

A lo largo de este capítulo hemos podido constatar un considerable conocimiento de los sucesos históricos relacionados con nuestro país. Muchos de ellos hacen referencia a las grandes batallas que tuvieron lugar en los Países Bajos o a los personajes que intervinieron en aquellos sucesos: Nieuport, Ostende, Spinola, Guillermo de Orange, el duque de Alba o don Juan de Austria. Pero también hemos encontrado sucesos y personajes que intervinieron de un modo más específico en la política peninsular y americana: el rey don Sebastián y la batalla de Alcazarquivir, con la guerra de sucesión en Portugal; el duque de Lerma; o alusiones a las Indias y a la flota española con su carga de riquezas; a los piratas ingleses que atacaban nuestros navíos; o menciones a la política contemporánea, como la proyectada boda de la infanta María con el príncipe de Gales.

Si exceptuamos las obras cuya acción transcurre en España, en las que tanto héroes como villanos son españoles y miramos solamente a las comedias, sin tener en cuenta que en la mayoría de los casos sólo se pretendía hacer reír al auditorio,

tendremos que admitir que en el conjunto del canon, los españoles no quedan muy bien parados. Se les tacha de cobardes, de fanfarrones, de presuntuosos y otros muchos defectos. Sin embargo, reírse del poderoso atacando sus debilidades es un efecto cómico de resultado seguro y ello no debería implicar que la verdadera opinión de los ingleses fuera tan lamentable. Por otra parte, no todo es negativo, en diversas ocasiones vemos que los españoles son objeto de admiración y respeto. El príncipe Pharamond es un mentecato, pero Peter Gomera se nos presenta como un ejemplo de caballeros. El rey de España es tratado con toda consideración y se nos muestra como un soberano prudente y justiciero. Tal vez podríamos pensar que al llegar a tan altas instancias su figura venía condicionada por la censura, lo que podría haber sido verdad hasta cierto punto, sin embargo no hallamos el más pequeño matiz de crítica; no se hubiese tratado con mayor respeto a un rey de Inglaterra.

Por otra parte, hemos de llegar a la conclusión de que al empezar el siglo XVII y muy especialmente después de la muerte de la reina Isabel, lo español se puso de moda. Tanto es así que son numerosas las palabras españolas que pasaron a formar parte de la lengua inglesa. Frases banales en español como "beso las manos", "las buenas noches a su señoría", o la expresión "a cuerpo", eran intelegibles para muchos ingleses. Probablemente buena parte del público no las acabaría de entender, pero sin duda, tenía conciencia de que se trataba de expresiones utilizadas por los españoles. También se conocían costumbres españolas: el que los caballeros no anduvieran sin la capa "in querpo"; la afición a cabalgar grandes caballos; el juego de la "primera"; el que los varones de nuestro país no se perforaran el lóbulo de la oreja para llevar pendientes como hacían algunos caballeros ingleses. Se copiaban de España modas en el vestir y en el comer. Se apreciaba una espada de Bilbao o de Toledo o un sombrero español y nuestros vinos se apreciaban más todavía. Hasta un guiso español vino a hacerse famoso: la olla podrida.

Tampoco faltan personajes de nombre hispano, y así vemos a pillos que responden al nombre de Lazarillo e incluso uno que se hace llamar pomposamente "Don Incubo de Hambre"; un joyero florentino que se llama Lopez y hasta un príncipe heredero de Flandes que responde al nombre de Florez.

También hemos visto topónimos españoles, comedias que transcurren en España y obras relacionadas con nuestra historia. Un abundantísimo conjunto de datos no igualado por los de ningún otro país europeo, ni siquiera por Italia, el país estelar en el siglo anterior. Pero esto, con ser tanto, no es todo, en el capítulo siguiente vamos a ver el papel desempeñado por la literatura española en la gestación de las obras de nuestros dramaturgos. Si al finalizar el mismo cotejamos los resultados obtenidos con el más de medio centenar de obras que hay en el canon, veremos que no son más de media docena las que carecen de alguna mención, cita o palabra española y que la mitad de ellas presenta alguna influencia o relación con nuestra literatura.

1. Jeanne Balam de la que Emmanuel Meteren en su Historia de los Países Bajos dice que "ses boyaux s'estoyent entièrement fermés et reserrés" (ed. 1618, libro XXIII, fol. 506-7). Aunque Meteren no dice nada del hecho de que la doncella "viviera del olor de una rosa". En cambio, en las Shirburn Ballads (1585-1616) edic. A. Clark, 1907, se habla de una Eva Fliegen de Meurs en el ducado de Clèves de la que se cuenta que vivió dieciseis años sustentándose con el olor de las flores. (Balada X, 1613).
Warwick Bond, On Six Plays in the Beaumont and Fletcher 1679. Review of English Studies, vol. XI, nº43, julio de 1935, pag. 266.
2. El cardenal Robert Bellarmine (1542-1621), arzobispo de Capua, perteneciente a la orden de los jesuitas, quien después de la Conjuración de la Pólvora entró en debate con el rey Jacobo I, oponiéndose al "oath of allegiance" que el monarca exigía y que el papa Paulo V había prohibido a los católicos. En el "Stationer's Register" aparecen entradas de escritos contra Bellarmine en las fechas 18.1.1599; 9.2.1600 y 8.12.1600.
3. Leech, Clifford, The John Fletcher Plays. Londres 1962.
4. Cervantes cita también la Goleta en El trato de Argel (Jornada IV) y en el libro V de La Galatea: "pasamos tan cerca de Berbería que los recién derribados muros de la Goleta se descubrían..."
5. Don Pedro de Alcazaba fue a Madrid para pedir la ayuda de Felipe II y concertar una entrevista. El monarca español, a su vez, envió a Portugal a don Cristobal de Moura y finalmente se acordó que los dos reyes se entrevistarían en Guadalupe en el mes de diciembre. Don Sebastián acudió con el duque de Aveiro y don Juan de Silva y el rey Felipe acompañado del duque de Alba y el marqués de Aguilar. Don Felipe intentó disuadir al rey portugués de su expedición africana y finalmente le ofreció una ayuda muy escasa. Don Sebastián quedó molesto y expuso su proyecto a los nobles portugueses que lo desaprobaron. A pesar de ello les hizo saber que no les había llamado para que le aconsejaran sino para que le ayudasen. El monarca español le envió a un nuevo embajador para tratar de disuadirle, esta vez era el duque de Medinaceli, pero todo fue en vano.
6. En la obra de Peele que se estrenó a penas un año después de la derrota de la Invencible, en plena efervescencia anti española, la historia se contempla bajo un punto de vista tendencioso. Parece ser que parte de la tragedia se inspira en un panfleto de 1585, The Explanation of the True and Lawful Right and Title of... Prince Anthoine, en el que naturalmente se defendían los derechos del prior de Grato al trono portugués. La falta de ayuda española a la expedición del rey Sebastián la atribuye Peele a una traición deliberada del rey Felipe. Los aventureros que

aparecen en la historia son gentes desagradables, desde el moro Muly al traidor Stukeley y su gente, nero, sin duda, España es la peor, una vez dominado Flandes y Portugal su intención evidentemente es invadir Inglaterra. Con lo que Peele relaciona el suceso histórico de la batalla de Alcazarquivir con la derrota de la Armada Invencible considerándolo como la clave de las intrigas del rey Felipe II en contra de la reina Isabel. Escrita en 1589, la tragedia tenía fácil el hacer triunfar a Inglaterra y destacar su fuerza inasequible fingiendo que se predecía el futuro:

T'invade the island where her highness reigns,
'Twere all in vain, for heavens and destinies
Attend and wait upon her majesty.
Sacred, imperial, and holy is her seat,
Shining with wisdom, love, and mightiness

Por otra parte el dramaturgo asegura que Dios nunca permitiría tal contingencia y predice la caída de la nación todopoderosa:

Philip, if these forgeries be in thee
Assure thee, king, 'twill light on thee at last
And when proud Spain hopes soundly to prevail,
The time may come that thou and thine shall fail

The Battle of Alcazar es pues una típica representación patriótica que respondía a los sentimientos ingleses en el momento en que fue estrenada, en ella se atribuyen a España las peores intenciones, se apoya la subversión portuguesa y sobre todo, se destaca la fuerza de Inglaterra y la inexpugnabilidad de la isla protegida por la muralla inmensa del mar "Whose raging floods do swallow up her foes, And on the rocks their ships in pieces split". (De D.M. Bevington Tudor Drama and Politics, A critical approach to topical meaning. Cambridge, Mass. 1968, pag. 210). Las citas a The Battle of Alcazar proceden de la edición Charles T. Prouty, Life and Works of George Peele, New Haven 1961, y corresponden a las líneas 675-679; 823-826 y 687-688.

7. El prior de Crato, con sus intrigas consiguió interesar a los reinos de Inglaterra y Francia en la empresa de fletar una escuadra considerable que le permitiera desembarcar en las islas Terceras y hacer de ellas su futura base de operaciones sobre Portugal. El marqués de la Santa Cruz le presentó batalla y don Antonio tuvo que refugiarse en la isla Tercera donde fue aclamado como rey. Pero, temiendo el ataque de la escuadra española, regresó a Francia después de saquear las Canarias y la isla de Madeira.
8. Bentley, Gerald Eades, The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III, pag. 384.

9. Black J.B. The Reign of Elizabeth, 1558-1603, Oxford 1959. pag. 416.
 10. Maxwell, Baldwin, Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger, pags. 17-28.
 11. a cucking stool era un asiento especial utilizado para castigar a los reos capuzándolos en el agua.
 12. Black, J.B. opus cit. pag. 445.
 13. Gayley, Charles Mills, Beaumont the Dramatist: A Portrait, With Some Account of his Circle, Elizabethan and Jacobean, and of his Association with John Fletcher, (1914).
 14. A continuación indicamos en qué obras y en qué escenas aparecen estas palabras, así como su traducción de uso más corriente. En algunos casos hacemos constar la fecha de su primera aparición escrita según el Oxford Dictionary, y si bien a veces nuestra fecha sería probablemente anterior, nunca podemos tener la seguridad de que tales palabras no fueran añadidas a posteriori en cualquier revisión o adaptación de la obra.
- jennet, Custom of the Country, I, i; The Chances, III, iii; Thierry and Theodoret, I, i; The Pilgrim, II, i; Subst. jinete ligero.
- barricado, o barricado'd, The Woman's Prize I, iii; The Night Walker, II, i, 1598. Del español barricada. v. cerrar con una barricada; fortificar o defender con barricadas; cerrar fuertemente y con toda seguridad. Sust. barricada.
- bilbo, Wild Goose Chase, III, i; The Woman's Prize, II, ii; A King and No King, V, ii. 1592. Subst. espada notable por el temple de su hoja. Deriva del nombre de la ciudad de Bilbao, famosa por sus aceros.
- bilboes, The Double Marriage, II, i, II, iii. 1557. Subst. barra de hierro con abrazaderas deslizantes para asegurar a los tobillos de los presos, dotada de un candado para fijar uno de sus extremos al suelo.
- bastinado, The Captain, V, iv; The Queen of Corinth, V, iii; The Nice Valour, I, i; y III, ii; The Little French Lawyer, V, i; Thierry and Theodoret, II, iv; The Elder Brother, IV, iii. 1577. Subst. del español bastonado. Golpe dado con un palo. Verbo. pegar con un palo.
- murriens, A Wife for a Month, II, i. Subst. posiblemente del español morra, especie de casco sin cresta ni visera utilizado en los siglos XVI y XVII. Obsoleto.
- armada, The Double Marriage, II, i. 1533. Del español armada, flota compuesta por barcos de guerra.
- bravado, Love's Pilgrimage, III, iii. Del español bravata. Subst. conducta jactanciosa y amenazadora; demos-

- tración ostentosa de valor y atrevimiento: bravucón.
- cacafugo, The Fair Maid of the Inn, III, i; 1625. Subst. del español cagafuego; fanfarrón.
15. Olle podrido, Rollo Duke of Normandy, II, i; The Fair Maid of the Inn, IV, i. 1599. Del español olla podrida.
- carbonado, carbonado'd, The Knight of Malta, II, i; Love's Pilgrimage, I, i; 1586, del español carbonada. Pescado, carne o aves atravesados por un asta y asados sobre brasas de carbón. Obsoleto.
- anchovy, The Elder Brother, III, ii; Wit Without Money, II iii; 1596. Del vasco anchoa. Aparece ya en Shakespeare en Henry IV.
- bonito, The Double Marriage, II, i; Subst. 1599: del español bonito, el atún rayado.
- alligant, The Fair Maid of the Inn, IV, i; The Chances, I, ix. En 1500 aparece ya la forma Alicant. Vino de Alicante.
- canarie, o canary, The Bloody Brother, II, ii; The Custom of the Country, V, i; The Night Walker, II, i; The Chances, I, ix. Vino español ligero y dulce procedente de las islas canarias. Obsoleto.
- malligo, Wit Without Money, V, i. Forma frecuente y corrupta de la palabra Málaga, se refiere al vino de esta procedencia, el cual parece que fue uno de los vinos más fuertes de tipo seco.
- sherry, The Coxcomb, I, i. 1608. Corrupción de la palabra Jerez. Anteriormente sherris. Se refiere al vino blanco procedente de Jerez de la Frontera.
16. don, Del español don. 1. Título español; 2. caballero español; 3. por transferencia, un español, 1600. Se presenta en construcciones variadas, muy numerosas y a menudo pintorescas: "Don Governor" (The Island Princess, V, v); "Don Gout" (A Wife for a Month, V, i); "Don Devil" (The Chances, V, iii; "Don and the divell" (Philaster, I, i, edic. cuarto 1620); "Dons indeed wench, Dons with Duckets" (Thierry and Theodoret, V, i); "Don Hercules" (The Woman's Prize, II, vi); "a great Don's followers" (The Maid in the Mill, II, ii); etc...
- cuerpo o querpo, Love's Cure, II, i; Love's Pilgrimage, I, i. 1625. Del español a cuerpo. Sin capa, de modo que se muestre la forma del cuerpo.
- primero, The Nice Valour, I, i; 1533. Alteración de la palabra española primera. Subst. juego de cartas en el que se apostaba dinero.
- alguazier, Love's Cure (dramatis personae); Spanish Curate, V, v. 1588. Del español alguacil.

- adelantado, Love's Cure, II, i. Del español adelantado.
grandes, Love's Cure, II, i; The Spanish Curate, II, i:
 Del español: Grande de España.
infanta, Love's Cure, I, i; The Scornful Lady, III, ii.
 Tiene el mismo significado que en español.
real, Love's Pilgrimage, I, i y V, i. Subst. 1588. Del
 español real, moneda pequeña de plata utiliza-
 da en España.
maravedí, Love's Pilgrimage, I, i. Subst. del español ma-
ravedí y a su vez del árabe murabikin. Vieja
 moneda española de oro que pesaba unos 60 gra-
 mos.
jesuit, The Woman's Prize, IV, ii; The Elder Brother, II,
 i. Del español jesuita.
renegado, Philaster, II, iv; The Wild Goose Chase, V, ii.
 Del español renegado. Apóstata de cualquier fe
 religiosa, especialmente el cristiano que se
 convertía al mahometanismo.
17. cordevan, The Faithful Shepherdess, I, i; The Loyal Subject,
 IV, iii. Substantivo del español cordobán. Piel
 trabajada a la manera de Córdoba.
plate, The Elder Brother, III, ii; The Humorous Lieute-
nant, II, iii; Rule a Wife, II, ii. 2. A partir del
 siglo XVI pasó a significar plata, del español
 plata.
tobacco, The Queen of Corinth, IV, i; The Honest Man's
Fortune, II, ii; The Knight of the Burning Fes-
tle, I, i y V, i; Wit Without Money, IV, i; Love's
cure, III, ii; The Pilgrim, IV, ii. 1577. Subst.
 del español tabaco.
Trinidad, The Knight of Malta, III, i. 1599. Del español
Trinidad. Clase de tabaco importado de aquella
 isla. Obsoleto.
potato, The Elder Brother, IV, iv; Love's Cure, I, ii;
The Loyal Subject, III, v. 1565. Subst. del es-
 pañol patata.
cochineel, Beggar's Bush, I, ii. 1586. Colorante que los
 españoles importaban de Méjico hecho con cochi-
 nillas muertas.
morisco, Cupid's Revenge, II, iii; The Wild Goose Chase,
 V, ii. 1550. Subst. del español morisco.
negro, The Nice Valour, IV, i; The Sea Voyage, III, i.
 1555. Del español o portugués negro.
cannibal, The Wild Goose Chase, II, i; Wit Without Money,
 V, i. 1553. Del español canibal, derivado de
 Caribe, pueblos antropófagos de aquellas islas.
18. asinego, The Scornful Lady, V, i. 1606. Del español asni-
co. En inglés tuvo un significado equivalente
 a "tonto", "tontaina".
19. Cervantes Saavedra, Miguel de. Novelas Exemplares. Edic.

- Schevill y Bonilla. Las dos doncellas. Vol.III, pag.30-1.
20. Céspedes y Meneses, Gonzalo de. Poema del Español Gerardo, Madrid 1686. Discurso III, parte I^a, pag.162.
21. La palabra lance-presado, que presenta diversas grafías; lance prisadoe, lancepesado, aparece además en The Faithful Friends y en Rollo Duke of Normandy; procede del italiano "lancia spezzatta" y era el nombre que se daba al grado más bajo en la escala militar, que estaba bajo el mando de un cabo. Según Dyce (Edición Obras Beaumont y Fletcher, Alexander Dyce, vol.I, pag. 136). El cargo se remonta a las guerras entre Francisco I y su hijo Enrique II, ambos reyes de Francia, contra Carlos V y su cuñado el duque de Saboya. En ellas, cuando un jinete rompía su lanza contra el enemigo y perdía el caballo en la refriega, era recibido como compañero por un capitán de las tropas de a pie hasta que conseguía un nuevo caballo. Pero como ocurre en muchas ocasiones, los llamados "Monsieur Lancespesata" perdieron pronto su rango y de ser llamados compañeros de un capitán de infantería, pasaron a acompañar a los cabos, por lo que los franceses les llamaron "aide caporal". Finalmente lancepriadoe era el soldado que estaba bajo las órdenes de un cabo y se le asignó una paga algo superior a la del soldado raso.
22. Sobre el río Tajo encontramos ya un poema inglés debido a la pluma de Thomas Wyatt, escrito cuando el poeta abandonó la embajada española en 1539:
- Tagus, farewell, that wesyward with thy streams
Turns up the grains of gold already tried:
With spur and sail for I go seek the Thames,
Gainward the sun that showeth her wealthy pride:
Like bended moon doth lend her lusty side.
My King, my country alone for whom I live,
Of mighty love the wings for this me give.

En él se habla ya de las riquezas del río Tajo cuyas arenas se decía que contenían pepitas de oro. Fue este un tópico conocido en los siglos XVI y XVII del que encontramos diversas menciones en la literatura española. Así Francisco de Cascales dice del Tajo que "lleva mucho oro en sus arenas, según es fama" (Cartas Filológicas. Clásicos Castellanos, nº103, Madrid 1930, pag. 158). Otro poeta de la época, Francisco de la Torre, en la primera égloga de su Bucólica del Tajo (Edic. Alonso Zamora Vicente, Madrid 1969) incluye los siguientes versos:

Solo por la ribera sola llega,
de su dolor acompañado solo
a la más agradable y fértil vega
que el Ganges baña ni descubre Apolo,
a quien después de su frescura riega
el claro Tajo, el español Pactolo.

El editor recuerda en una nota que el Pactolo era un río

de Lidia, en el Asia Menor, cuyas arenas llevaban bastante cantidad de oro, motivo por el que Francisco de la Torre llama así al río Tajo.

23. Maxwell, Baldwin, Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger, 1966. Pags. 150-54.
24. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Exemplares. Ed. Schevill Bonilla. Vol.I. La Gitanilla, pag. 45.
25. Lafuente, Modesto, Historia General de España, Madrid, 1879, vol.III, pag. 37.
26. Cabrera de Córdoba, Luis. Felipe II rey de España, Madrid, 1876. Vol.I, pag. 465.
27. Cabrera de Córdoba, Luis. Opus cit. pag. 480 del vol.I.
28. Bond, Warwick R. On Six Plays in the Beaumont and Fletcher 1679. Review of English Language, vol.XI, nº43, Julio 1935, pags. 258-262.
29. Account of the English Dramatick Poets, pag.216.

CAPITULO IV

La literatura española en Beaumont y Fletcher

El eco de la literatura española en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher es considerable. Son muchas las obras españolas que ayudaron de alguna manera a la inspiración de ambos dramaturgos, en comedias enteras o en episodios, lances e intrigas de otras que son de creación propia o proceden además de otras fuentes. Entre comedias, tragedias y tragicomedias, son más de dos docenas las que toman algún elemento de nuestra literatura.

El gran inspirador de Beaumont y Fletcher fue sin duda Cervantes, el Cervantes de las novelas cortas, las Novelas Ejemplares, y el Cervantes de las grandes novelas, Los trabajos de Persiles y Sigismunda y sobre todo el Quijote, pero siempre el Cervantes novelista, no parece que nuestros dramaturgos conocieran sus entremeses ni sus comedias. La obra cervantina es pues la fuente a la que Fletcher recurre con mayor frecuencia, aunque su relación con la literatura española no se detiene ahí, Lope de Vega, Guillén de Castro, Bartolomé Leonardo de Argensola, Mateo Alemán, Calderón de la Barca, Juan de Flores, Gonzalo de Céspedes y Jerónimo de Salas Barbadillo, son otros autores que también dejan su huella en el canon.

Además de estas influencias directas en la inmediata compo-

sición del canon, se incluyen también citas y alusiones a obras literarias españolas, a veces directamente, en otras ocasiones a través de algunos de los personajes de estas obras. En general se trata de novelas y en realidad son muy pocas las que se citan por su nombre, y aun éstas son obras cuyo título suele corresponder al menos en parte con el nombre de su protagonista, lo que facilitaba el citarla. En su mayoría son novelas traducidas al inglés ya en el siglo XVI y que habían alcanzado gran popularidad en Inglaterra, lo que explica su inclusión en las citas del canon ya que la mayor parte del público las conocía y sabía de qué se trataba.

1. Citas de obras o personajes literarios.

Las obras que se mencionan en el canon son pues novelas y en casi todas ellas el título se identifica con el protagonista de las mismas. Dichas novelas se dividen en dos grupos, los libros de caballerías, y la novela picaresca y tratados sobre el uso de la espada. En este segundo grupo, más que de citas concretas deberemos hablar de la influencia del género sobre Beaumont y Fletcher. Pero pasemos directamente al primer grupo:

a) Libros de caballerías.

Al empezar el siglo XVII, Cervantes, en la primera parte del Quijote, hace que el cura y el barbero quemen los libros de caballerías que llenaban la biblioteca de don Quijote y que habían llegado a transtornarle el juicio. Evidentemente la escena es una crítica a la desmedida afición a este género literario de sus contemporáneos. En Inglaterra, bastantes años después de la aparición de la primera parte del Quijote, estos mismos libros seguían atrayendo el interés de los lectores y sus relatos continuaban siendo familiares al público que acudía al teatro.

Curiosamente, las novelas de caballerías que alcanzaron mayor popularidad entre los ingleses fueron las creadas en nuestra península, que debidamente traducidas se hicieron famosas en aquel país. Tres de ellas aparecen citadas en el canon, precisamente las que en el primer capítulo del Quijote son objeto de discusión entre Alonso Quijano, el cura y el barbero:

Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra y el Caballero de Febo:

"Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar, que era hombre docto graduado en Ciguenga, sobre qual auia sido mejor cauallero: Palmerin de Inglaterra, o Amadis de Gaula; mas Maese Nicolas, barbero del mesmo pueblo, decia que ninguna llegaba al Cauallero del Febo y que si alguno se le podia comparar era don Galaor, hermano de Amadis de Gaula, porque tenia muy acomodada condicion para todo; que no era caballero melindroso, ni tan lloron como su hermano, y que en lo de la valentia no le yua en çaga."

Vemos pues que estas tres novelas de caballerías que mencionan Beaumont y Fletcher, eran las preferidas por don Quijote y sus amigos y probablemente las más leídas en los dos países.

Hay una cuarta novela que aunque no se cita explícitamente en las comedias del canon presta uno de sus episodios para la parodia de los libros de caballerías que encontramos en The Knight of the Burning Pestle, donde se habla también de uno de sus personajes secundarios, lo que atestigua el conocimiento de la novela por parte de los dos dramaturgos ingleses. Nos referimos al Palmerín de Oliva.

Tanto el Amadís de Gaula como los Palmerines y el Caballero de Febo, habían sido traducidas al inglés en la segunda mitad del siglo XVI. En 1579 Margaret Tyler tradujo la parte primera del libro Espejo de Principes y Caualleros, Enel qual se cuentan los inmortales hechos del Cauallero de Febo, y de su hermano Rosicler hijos del grande emperador Trebacio. Con las altas cauallerias y muy estraños amores dela muy hermosa y estremada princesa Claridiana y de otros principes y caualleros de Diego Ortuñez de Calahorra (Zaragoza 1562) con el título de The Mirror of Knighthood...The Mirrour of Pricely Deedes and Knighthood, wherein is showed the worthinesse of the Knight

of the Sunne and his brother Rosicleer,"... En 1580 apareció en Alcalá una segunda parte de la novela, obra de Pedro de Sierra, infanzón natural de Carriñena. La tercera parte se editó siete años más tarde. En Inglaterra, la segunda parte, traducida por Robert Parry, se publicaba a penas tres años después que en España y la tercera parte aparecía en 1601. Se hicieron otras ediciones de la obra en 1585 y 1598. La edición conservada en el British Museum da la fecha de 1599 aunque parece que se trata de la del 98.

En 1581 Anthony Munday traducía el Palmerín de Inglaterra, The First Part of the no lesse rare, than excellent and Stately History, of the Famous and Fortunaty Prince Palmerin of England, basado en la versión francesa de Jacques Vinant (Lion 1552-3) del Luis Hurtado (Parte I, 1547; Parte II, Toledo 1548). La parte tercera que se publicó en Londres en 1595 era también obra de Munday y derivaba de la traducción italiana de Mambrino de Roseo (Venecia 1558) la cual a su vez procedía del portugués de Diego Fernandez de Lisboa. Hubo otra edición de las dos primeras partes en 1596 y una de las tres partes en 1602, se volvieron a editar en 1609 y en 1616.

En 1558 se editaba en Londres la traducción de la primera parte del Palmerín d' Oliva, la obra procedía del Palmerín de Oliva anónimo de Salamanca (1511) a través del francés de Jean Maugin (París 1546) y del italiano de Mauricio Roseo (Venecia 1544). Esta misma traducción se reimprimió en dos partes en 1597 y volvió a editarse en 1616.

Del Amadís había habido una primera versión ya en 1567-1568: The moste excellent and pleasant Booke entituled: The Treasurie of Amadies of Fraunce. Translated out of French into English by Thomas Paynel. Existen documentos que prueban que Paynel utilizó la compilación francesa sobre el Amadís titulada Thresor de tous les livres d'Amadis, de 1559. Parece ser que el éxito de esta primera edición fue escaso. No fue así con las siguientes, de cuyo éxito nos habla el Stationer's Register donde vemos que el 15 de enero de 1589 Edward Allde obtenía

una licencia para publicar los cuatro primeros libros, en 1592 John Wolfe conseguía otra licencia para editar del libro segundo al quinto y dos años después, Adam Islip y William Moringe obtenían permiso para publicar desde el libro segundo hasta el 12º. En las dos primeras anotaciones consta que los libros todavía debían ser traducidos al inglés¹.

En 1589 Anthony Munday traducía el Amadis de Gaule, Book I. Era una versión del francés de Nicolas de Herberay que se había editado en París en 1540 y que a su vez procedía de la edición de Zaragoza de 1540 de la obra de García Ordóñez de Montalvo. Sin embargo, todas estas ediciones primitivas se han perdido, la única que ha llegado hasta nosotros es una posterior que se hizo en 1619 y que se publicó con el título The history of Amadis de Gaule, written in French by Lord Essars, translated by Anthony Munday.

La única de estas cuatro novelas que se menciona explícitamente como a tal es el Palmerín de Inglaterra. En The Knight of the Burning Pestle, en la escena primera del primer acto vemos una acotación que dice:

Enter Ralph, like a Grocer in's shop, with two Prentices, reading Palmerin of England.

El Palmerín de Inglaterra es una novela de caballerías de valores excepcionales. Hasta tal punto se distinguía entre las muchas obras del género que es una de las pocas que Cervantes salva de la quema de la biblioteca de don Quijote, haciendo que el cura decreta que el Palmerín de Inglaterra "se guarde y se conserve como cosa única" (cap.VI, parte I). Sin embargo, hoy en día parece innegable el origen portugués de este libro de caballerías. A pesar de ello, teniendo en cuenta la estrecha relación de esta obra con nuestro país que hizo que durante muchos años se pensara que era una creación española; la circunstancia de que la más antigua versión existente sea la castellana, que fue la que dio lugar a las traducciones francesa e italiana de las que a su vez deriva la versión inglesa; y sobre todo, dada la íntima relación que encadena todas estas no-

velas, nos ha parecido oportuno incluirla aquí. Un ejemplo vivo de esta interrelación aparece en la misma cita que acabamos de hacer de The Knight of the Burning Pestle. Después de la acotación en la que se dice que "entra Ralph leyendo el Palmerín de Inglaterra", el propio Ralph empieza a leer un fragmento del libro que tiene en la mano. Pero el texto que lee no es el Palmerín de Inglaterra sino una parodia de los libros de caballerías basada en parte en el Palmerín de Oliva. La comedia dice así:

Ralph. Then Palmerin and Trineus snatching their Lances from their Dwarfs, and clasping their Helmets, gallopt amain after the Giant, and Palmerin having gotten a sight of him, came posting amain, saying, Stay traiterous thief, for thou maist not so carry away her, that is worth the greatest Lord in the World, and with these words gave him a blow on the Shoulder, that he struck him besides his Elephant; and Trineus coming to the Knight that had Agricola behind him, set him soon besides his horse, with his neck broken in the fall, so that the Princess getting out of the throng, between joy and grief said; All happy Knight, the mirror of all such as follow Arms, now may I be well assured of the love thou bearest me, I wonder why the Kings do not raise an Army of fourteen or fifteen hundred thousand men, as big as the Army that the Prince of Portigo brought against Rocicler, and destroy these Giants, they do much hurt to wandring Damsels that go in the quest of their Knights.

(Acto I, 1, pag. 172-173)

Comparemos este fragmento con lo que ocurre en el capítulo LVII de la primera parte del Palmerín de Oliva²:

El gigante Tranarque que era "el mas bravo e esquivo que avia en todo el Reyno de Ynglatierra" furioso por la muerte de su hermano el rey de la "ynsola Madalena" en singular combate con Palmerín, "juró a Dios qu'el lo vengaria en todo su poder" y aunque hasta aquel momento no había querido enfrentarse al rey de Inglaterra, a partir de aquel suceso se puso en marcha con treinta de sus caballeros para "fazer todo el daño que pudiese al Rey". Al saber que el monarca se dirigía a Londres acompañado de Palmerín le siguió, "e aquella mañana vino a aquella floresta, y como fallo alli la Reyna tovose por bienandante por fazer tal enojo al Rey e tomó a la Reyna e Agricola

su hija". Cuando Palmerín y Trineo se enteraron de la noticia "sin mas detenerse fueron muy apriesa por el camino donde le dixerón". El caballo de Trineo se adelantó y el caballero "en llegando al gigante dixole: ¡Ay falso, que no vos yreys así con la presa que llevays!" y atacó al gigante. Palmerín se apresuró en acudir en su auxilio y entre los diversos lances de la pelea leemos lo siguiente: "Palmerín tovo lugar de ferir al gigante e dióle tal golpe encima del ombro..." Derrotado Franarque a manos de Palmerín, Trineo fue en defensa de la doncella que amaba "Trineo llegó donde ella (Griola) estava e ferio al escudero que la llevaba...". El episodio acaba sin más, con la derrota completa de los secuaces del gigante Franarque y la liberación de la reina y de la princesa Griola.

La similitud del recitado de Ralph con los sucesos del Palmerín de Oliva es evidente. Beaumont y Fletcher añaden la exageración precisa para alcanzar la parodia aumentando el énfasis de las frases, añadiendo un elefante a la ya de por sí desorbitada narración y mezclando al final los personajes y los sucesos del Palmerín de Oliva con los del Espejo de príncipes y caballeros o Doncel de Febo, que se conocía en Inglaterra como The Knight o' th' Sun. Pero es evidente que en ambos fragmentos se habla de un gigante que ha apresado a Agriola (Agricultor) y al que Palmerín derrota; en la pelea el gigante recibe un gran golpe encima del hombro, y ya vencido el gigante, Trineo se apresura a liberar a Griola que estaba en poder de los caballeros que acompañaban al gigante.

Este suceso aparece mencionado en el propio Palmerín de Inglaterra en cuya primera parte se hace un comentario al respecto en el que se dice que yendo el rey "a una montaña" acompañado de la reina y su hija, el gigante Franarque llevó a las dos damas y Palmerín "hobo una brava batalla" con él, mientras Trineo luchaba con los caballeros que llevaban a Griola y a la reina y "los desbarato juntamente con ayuda de Palmerín venciendo y matandolos a todos, libraron a la reyna y a su hija"³.

Aunque nos parece que el texto que lee Ralph está más cerca-

no al texto del Palmerín de Oliva, podríamos pensar que las similitudes que hay entre ambos son mera casualidad y que Beaumont y Fletcher escribieron el pasaje partiendo simplemente de la referencia que acabamos de transcribir confiando en el recuerdo más o menos antiguo de su lectura del Palmerín de Oliva. Incluso podríamos pensar que nunca llegaron a leer esta última novela si en el mismo Knight of the Burning Pestle no existiera una cita a otro personaje del Palmerín de Oliva, la doncella Brionella. La cita no aparece sola sino que está acompañada de otra relativa al Amadís de Gaula:

Ralph. My trusty Dwarf and friend, reach my shield
And hold it while I swear, first by my Knighthood,
Then by the soul of Amadis de Gaule,
My famous Ancestor, then by my Sword,
The beauteous Brionella girt about me,
By this burning Pestle of mine honor,
The living Trophie, and by all respect
Due to distressed Damsels, here I vow
Never to end the quest of this fair Lady,
And that fordaken Squire, till by my valour
I gain their liberty.

(Acto II, i, pag. 181-2, 1.38-9 y 1-9)

En el Palmerín de Oliva, Brionella es la hija del difunto duque de Sansón, hermano del emperador, y prima de Polinarda, la hija del monarca. De Brionella se dice que es "donzella muy sedada y mesurada e criavase con Polinarda e amavanse tanto como si fueran hermanas"⁴. En un capítulo posterior casa con Tolomé, el joven hijo de Frinato, que en el capítulo XX de la novela había pedido a Palmerín que le tomara por compañero de aventuras.

Otra cita a la lucha de Palmerín con el gigante la hallamos en el tercer acto de The Knight of the Burning Pestle:

Rafe. ...by that virtue that...
...Palmerin Frannarco overthrew:

(Acto III, i, pag. 200, 1.27-29)

El Palmerín de Inglaterra se cita también en The Wild Goose Chase y precisamente junto con otros dos libros de caballerías, el Amadís de Gaula y el Doncel de Febo.

En The Wild Goose Chase De-Gard reprocha a Oriana el que haya sido tan descuidada en su amor por Mirabel (el Wild Goose) que todo el mundo lo sabe lo que está poco de acuerdo con la actitud que se espera de una doncella. Oriana replica que no hay que creer las habladurías de taberna que coméntan sobre ella y sus sentimientos hacia Mirabel:

Believe them? believe Amadis de Gaul,
The Knight o' th' Sun, or Palmerin of England:
For these, to them, are modest, and true stories

(Vol.IV, acto I, 1, pag.318, 1.23-25)

Hay otra cita al Palmerin en Rule a Wife and Have a Wife. El usurero Cacafofo, pertinaz admirador de la rica Margarita, es objeto de numerosas burlas. En una de estas ocasiones le hallamos queriendo captarse a Estifania, la doncella de Margarita:

Cacafofo...The next Sir Palmerin, here's fine proportion
An Ass, and then an Elephant...

(Vol.III, acto IV,1, pag.212, 1.23-24)

Además de las citas que hemos mencionado el Amadís se nombra también en The Elder Brother. Al final de la comedia Miramont resume los sucesos ocurridos y comenta el cambio que han sufrido los dos hermanos. El que era un cortesano vacío se ha transformado en un hombre de bien. Dirigiéndose al menor dice:

...here is Eustace, he was an Ass, but now is grown an
Amadis:

Pero la obra más citada en el canon es The Knight o' th' Sun, es decir, la traducción del Espejo de príncipes y caballeros o el Donzel de Febo o Alphebo. Este libro de caballerías considerado por Menéndez y Pelayo como "una vasta enciclopedia de necedades" llegó a tener cinco partes que llenaron hasta dos mil folios. Tuvo una excelente acogida y como hemos visto, en el Quijote se compara al Amadís y al Palmerin de Inglaterra. El original fue obra sucesiva de varios autores, desde Diego Ordóñez de Calahorra que publicó la primera parte en 1562, a Pedro de Sierra y Marcos Martínez con el que se acabó la serie al

publicarse la quinta parte en 1589.

En el primer acto de The Knight of the Burning Pestle, en la escena de la lucha de Palmerín y Trineo con el gigante, que hemos transcrito, se habla de Rosicler, el hermano del doncel de Febo: "raise an Army as big as the Army that the Prince of Portigo brought against Rosicleer". Después de la lectura de este fragmento Ralph sigue hablando del mundo caballeresco co-reado por los comentarios que desde entre el público va haciendo la mujer del tendero, y entre otras cosas dice:

Ralph. There are no such courteous, and fair well-spoken Knights in this age, they will call one Son of a whore, that Palmerin of England, would have called fair Sir: and one that Rosicler would have called Right beau(teous) Damsel, they will call Damn'd bitch.

(Acto I, i, pag. 173)

El príncipe Rosicler se menciona de nuevo en el tercer acto:

And by that vertue that brave Rosicleere,
That damn'd brood of ugly Giants slew,

(Acto III, i, pag. 200, l. 27-28)

Dentro de la obra de Beaumont y Fletcher las citas y alusiones al Knight o' th' Sun son múltiples además de The Knight of the Burning Pestle, lo hallamos citado en The Scornful Lady, The Little French Lawyer, The Wild Goose Chase (cuya cita hemos visto ya en relación con el Amadís y el Palmerín de Inglaterra) y en Philaster.

En The Scornful Lady, el hermano mayor Elder Loveless se queja de que la joven "Lady" (personaje que no recibe otro nombre en la obra), reciba ciertos admiradores que en realidad son personas indeseables:

Elder Loveless. If you keep this quarter, and maintain
Such Knights o' th' Sun as this is, to ^{about you} defie
Men of imployment to ye, you may live,
But in what fame?

(Vol. I, acto III, i, pag. 260, l. 12-15)

En The Little French Lawyer, Dinant discute con el abogado La-Writ y dice de él:

This is som Cavellero Knight o'th' Sun
(Vol.III, acto II, i, pag. 398, l.40)

Finalmente en la cita de Philaster vuelve a aparecer el nombre del hermano del Caballero del Sol, Rosicler. En el último acto, el pueblo se levanta a favor de Philaster y contra el tirano y un capitán, dirigiéndose al joven príncipe, dice:

Captain. My Royal Rosiclear
We are thy Mirmidons, thy Guard, thy Rorers
And when thy noble body is in durance
Thus do we clap our musty murrions on,
(Vol.I, actoV, vi, pag.140, l.19-21)

Si tenemos en cuenta la cronología más aceptada, aunque no definitiva de las obras del canon, las citas a los libros de caballerías se extienden desde 1607 en The Knight of the Burning Pestle a 1625 en The Elder Brother, pasando por Philaster (1609), The Scornful Lady (1613), The Little French Lawyer (1619), The Wild Goose Chase (1621) y Rule a Wife and Have a Wife (1624). Podemos comprobar pues que la moda de los libros de caballerías no se había extinguido a pesar de las parodias hechas en el Quijote (traducido en Inglaterra desde 1607) o The Knight of the Burning Pestle, sino que siguió perviviendo al menos durante todo el primer cuarto del siglo XVII. Por otra parte, las citas a obras caballerescas de otros países son escasas, en general se limitan a nombrar a algunos de sus personajes, menciones que no suelen reiterarse en varias obras. Así, Orlando, Durindana o Sir Tristram aparecen citados aisladamente. Por ello parece que podemos deducir que la gran afición de los ingleses del primer cuarto del siglo XVII y probablemente de la última década del XVI, fueron las novelas de caballerías de origen ibérico: El Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra, Palmerín de Oliva y el más famoso a pesar de ser el peor, El Donzel de Febo.

b) La picaresca y tratados sobre el uso de la espada.

La novela picaresca que apareció en España en los últimos años del reinado del Emperador, tiene como primer exponente la novela que inició este género, la Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades publicada en el año de 1554. La novela apareció anónimamente pero su composición se atribuye a varios autores, entre ellos a Diego Hurtado de Mendoza, atribución que parece tener más visos de realidad que las demás. El Lazarillo tuvo un gran éxito, en 1555 se editó la segunda parte anónima también y en 1620 una tercera parte obra de Pedro de Luna. Sin embargo, el florecimiento del género no fue inmediato. En 1599, casi cincuenta años después de la publicación de la primera parte del Lazarillo, Mateo Alemán editaba su Vida del pícaro Guzmán de Alfarache que dio lugar a que el género picaresco proliferara.

El espíritu picaresco no estaba limitado a las novelas llamadas picarescas, en otras obras aparecen también atisbos de él. Así por ejemplo en algunas de las Novelas Ejemplares de Cervantes o en diversos pasajes del Quijote. La novela de este género alcanza su máxima elaboración literaria en la Historia del Buscón don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños de Quevedo, novela que aunque fue escrita hacia 1603, no se publicó hasta 1626.

Con lo que antecede no pretendemos resumir cuales fueron los principales hitos de la novela picaresca española sino más bien situar las obras que traducidas al inglés, tuvieron repercusión en el teatro de Beaumont y Fletcher. En este sentido nuestro interés debe centrarse en el Lazarillo de Tormes y en todo lo que de vida picaresca puede hallarse en Cervantes, desde El casamiento engañoso a Rinconete y Cortadillo o el Coloquio de los perros o el Quijote, todas ellas obras que Fletcher, gran admirador de la obra novelística cervantina, conocía a fondo.

Por otra parte, el Guzmán de Alfarache prestó uno de sus epi-

sodios para unas escenas de The Little French Lawyer, y si bien es prácticamente imposible que Fletcher conociera el Buscón ya que no se publicó hasta después de su muerte, la escena segunda del primer acto de Women Pleased (1620), en la que el avaro Lopez cuenta y recuenta sus tesoros a la luz de una vela en la que al mismo tiempo y para mayor economía intenta asar un huevo, y su conversación posterior con el criado Penuño, nos recuerdan la caricatura extremada de Quevedo.

Como es sabido, la figura central de la novela picaresca es el pícaro, personaje de extracción humilde que está dispuesto a muchas cosas con tal de sobrevivir en la turbulenta sociedad de finales del siglo XVI y principios del XVII. En los vaivenes de la vida, el pícaro pasa por diversos amos, muchos de los cuales le tratan ruinmente y le enseñan escaso respeto por la ley. La preocupación principal de estos personajes suele ser el llenar el estómago, comer como sea y dónde sea. Las sucesivas vicisitudes de los pícaros dan lugar a que se nos presente un amplio espectro de tipos populares de la época: el cura avaro, el hidalgo empobrecido, el ciego desalmado, etc.. sobre un fondo que es un compendio de la situación social de la España del momento.

El espíritu de la picaresca no se mantuvo inamovible, sino que evolucionó siguiendo la curva descendente del éxito político de España como nación y la cada vez mayor bancarrota económica.

Las guerras de Flandes o de Italia que a menudo proporcionaban espléndidas victorias militares, eran una sangría que muy pronto el país no pudo sostener. Al finalizar el siglo XVI la situación económica era ya difícil y nuestra política exterior seguía repercutiendo en el empobrecimiento interior. A la pobreza del pueblo había que añadir la serie de excombatientes, tullidos, lisiados o simplemente inadaptados, que regresaban de servir en nuestros tercios. Es evidente que desde el Lazarillo, que en el fondo es una novela irónica y denunciadora de las lacras sociales que aquejaban al pueblo, pero que man-

tiene siempre una visión optimista de las cosas, a las novelas posteriores, podemos constatar un cambio de actitud considerable, notablemente el pesimismo de Mateo Alemán y la tremenda crueldad crítica de Quevedo en el Buscón, escrito ya en el reinado de Felipe III, cuando la situación del país y el valimiento de el duque de Lerma no permitían esperar nada bueno. Frente a estas actitudes, el pícaro del teatro de Beaumont y Fletcher, que también es un personaje preocupado por la supervivencia y el comer, dependiente de amos avaros, arruinados o a veces pobres menestrales con pretensiones de caballeros, se contempla desde una perspectiva fundamentalmente optimista, irónica, a veces amarga, pero desde la que siempre se mira el lado cómico del personaje, manteniéndose la esperanza de que estamos ante un caso excepcional y que en el fondo, el pícaro no trata seriamente de salir de su situación.

El Lazarillo de Tormes fue traducido al inglés por David Rowland: The Pleasant History of Lazarillo de Tormes y se editó en Londres en 1576. Parece ser que anteriormente se había concedido una licencia para la edición de la obra, sin embargo Nery Bynneman adquirió los derechos en 1573 y la obra no vio la luz hasta la fecha que hemos dicho, 1576. Hubieron otras ediciones en 1596 y 1624. La segunda parte se editaba veinte años más tarde en Londres también (1596) independientemente de la segunda edición de la primera parte que se hizo en aquel mismo año, en este caso la traducción se debía a William Phis-ton. En 1622 se hizo otra edición de la segunda parte. La repetición de las ediciones indica fehacientemente el éxito que alcanzó la novela.

El Guzmán de Alfarache se tradujo mucho más tarde, en 1622, cuando James Mabbe hizo la versión inglesa que llevó el título de The Rogue or the Life of Guzman de Alfarache. Sin embargo existió la traducción francesa de G.Chapuy's que se había editado en París ya en 1600.

Antes de pasar a ejemplos concretos digamos finalmente que la influencia de estas novelas picarescas en el canon es di-

fácil de concretar. Hay aspectos evidentes como puede ser por ejemplo el que en diversas comedias aparezcan personajes con el nombre de Lazarillo, cuya actitud y personalidad están muy próximas a las de las figuras del género, o el hecho de que como hemos dicho, un episodio del Guzmán de Alfarache sirviera de tema a la comedia The Little French Lawyer. Por otra parte encontramos algunos personajes que si bien llevan otros nombres, su papel puede muy bien incluirse entre los anteriormente citados por su clara inscripción en lo que fue la picaresca de nuestro país. A mayor abundamiento sus nombres son españoles, lo que les relaciona en un punto más con España.

La figura del cortesano hambriento no es una exclusiva de la literatura española, ni los que mencionaremos son los únicos papeles del género que se encuentran en Beaumont y Fletcher, no obstante pensamos que los personajes que vamos a ver, por una u otra razón se relacionan con España y nos permiten pensar que aunque el resultado de la creación de nuestros dos dramaturgos es diferente, la figura del Lazarillo podría muy bien ocultarse tras su gestación.

La primera de estas figuras picarescas aparece en la que probablemente fue la primera comedia escrita por Beaumont, The Woman Hater (1606). La obra carece de "dramatis personae" por lo que Lazarillo no aparece definido explícitamente. El personaje coincide con nuestro Lazarillo por su nombre y también en su condición de persona preocupada por el comer, en este caso se trata de un cortesano pobre, siempre quejoso y atribulado.

La acción de la obra transcurre en Milán. En el acto I, i, el duque de Milán pregunta por él:

Duke. Lazarillo? What is he?

Arrigo. A Courtier my Lord, and one I wonder your Grace knows not; for he hath followed your Court, and your last predecessors, from place to place, any time this seven year(e), as faithfully as your Spits and your Dripping-pans have done and almost as greasily.

En el mismo acto, en la tercera escena, el conde Valore dice de él: "he goes by the name of the Hungry Courtier".

En realidad aquí Lazarillo no es meramente un cortesano hambriento sino más bien un hombre preocupado por lo que come. Cada mañana manda a su criado para que averigüe qué es lo que se va a comer en todas las casas importantes de la corte. Y dicen de él:

Duke. Oh we know him, as we have heard, he keeps a Kalender of all the (famous) dishes of meat, that have been in the Court, ever since our great Grandfathers time; and when he can thrust no Table, he makes his meat of that.

(Acto I, i, pag. 73, l. 24-27)

Y nuevamente en la tercera escena del mismo acto, Valores dice:

Count. ...he is none of these(same) ordinary eaters, that will devour three breakfasts, and as many dinners, without any prejudice to their Beavers, Drinkings, or Suppers; but he hath a more courtly kind of hunger, and doth hunt more after novelty than plenty,

(Acto I, iii, pag. 79, l. 17-21)

Enterado Lazarillo de que el duque ha recibido como obsequio la cabeza de una umbrana, decide tomar parte en el banquete y participar del festín de tan insólito pescado. Pero el duque que quería obsequiar al noble Gondarino, decide enviarle el pescado. Este a su vez lo manda a un comerciante en telas al que debe dinero y éste se lo envía a un alcahuete por razones semejantes. En su persecución de tan extraordinario manjar, Lazarillo va a parar a un burdel, y cuando ya casi había convencido a Julia, la cortesana amiga del alcahuete para que le sirva el pescado, es apresado por intento de conspiración. Pero él ofrece casarse con Julia si ésta le guarda el pescado hasta que le dejen libre.

La actitud y las aventuras de Lazarillo en su persecución de la cabeza de la umbrana y los medios que pone para alcanzar sus fines, entran dentro del campo de la picaresca. Sin embargo, el extraño refinamiento de sus gustos y su tozudez en perseguir los platos más refinados, no parecen hablarnos de una auténtica necesidad. En conjunto podríamos decir que su figura está más cerca de un Falstaff que de nuestro Lazarillo, a pesar de su nombre, aunque no se puede desechar la idea de que el per-

sonaje español influyera de algún modo en Beaumont al crear su Lazarillo de The Woman Hater.

Otro personaje mucho más cercano al género español es el Lazarillo de Love's Cure. Es ésta una de las últimas comedias escritas por Fletcher (1625). Según las "dramatis personae" aquí Lazarillo es "Pachieco hungry servant". En el segundo acto le vemos decir:

I am very hungry, they tell me in Sevil here, I look like an Eel, with a mans head: and your neighbor the Smith here hard by, would have borrow'd me th'other day, to have finish'd with me, because he had lost his Angle-rod.

(Vol.VII, acto II, ii, pag. 177-8, l. 38 y 1-4)

O en otra ocasión:

Lazarillo. I will do any thing, so I may eat

(Acto III, v, pag. 205, l. 38)

En la comedia, el papel de Lazarillo es breve. Incorpora al criado de un zapatero remendón. Su intervención en la obra se debe a la necesidad de proporcionar una contrapartida jocosa y popular al tema central de la misma. No obstante, tanto él como las explicaciones que le da su amo, nos recuerdan mucho más los personajes de nuestra picaresca que el Lazarillo de The Woman Hater. Vemos por ejemplo que ante las reiteradas quejas del criado por la necesidad que está pasando, Pachieco le contesta:

Pachieco. Oh hapry thou Lazarillo (being the cause of other mens wits) as thine own: live lean, and witty still: oppress not thy stomach too much: gross feeders, great sleepers (:great sleepers) fat bodies; fat bodies lean brains: No Lazarillo, I will make thee immortal change thy Humanity into Deity, for I will teach thee to live upon nothing.

(Acto II, i, pag. 178, l. 5-10)

El final es pesimista, y Lazarillo, inducido por su amo a ayudar a un "Alguazier" poco honrado, es condenado a ir a galeras.

Como hemos apuntado anteriormente, hay otros dos personajes picarescos relacionados en cierto modo, al menos por el nombre y las circunstancias que concurren en ellos, con lo espa-

Nol. Uno de ellos lo encontramos en Love's Pilgrimage, una comedia escrita hacia 1616 y que deriva de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, Las dos doncellas. La escena se situa en España y la figura a la que nos referimos es un alguacil, el alguacil de Castel Bianco, quien en el reparto se presenta con el nombre de Incubo, pero, ya en el primer acto, el propio Incubo reprende al hostelero de "Osuna" por su manera de saludarle y le dice que no debe hablarle de una manera tan vulgar:

Incubo. Not with that
Negligent rudeness: But I kiss your hands
Signior Don Incubo de Hambre...

(Vol.VI, acto I, 1, pag. 232-3, l. 1-2)

La posada de Osuna es un lugar miserable y el personaje encarnado por Incubo, pensando siempre en comer, no puede menos de decir:

No smoak, nor steam out-breathing from the kitchen?
...very strange, three days now.
And not an Egg eat in it, nor an Onion.

(Acto I, 1, pag. 233, l. 6 y 13-14)

En un pasaje posterior, él y el hostelero se sorprenden de que el caballero que acaba de llegar a la posada no pida nada para comer, y Diego dice que él sería capaz de comer y beber en cantidad, pero Incubo replica:

Incubo. I do not know what my old mouth can do.
I ha not prov'd it lately

(Acto I, 1, pag. 237, l. 29-30)

Cuando llega un nuevo huesped, se comporta servilmente y fuerza al hostelero para que le sirva cuanto tiene, luego, ayuda al caballero en su cena trinchándole la carne y probando las viandas que aquel va a comer, con tal de poder catar algo.

En la misma fonda de Osuna hay un segundo personaje picaresco, el criado de la fonda, que responde al nombre de Lazaro. Aparece solamente en una escena que ocurre con posterioridad a la del alguacil y el hostelero que ya hemos mencionado, infor-

ma a su amo de como ha cumplido su encargo de llevar al establo los caballos de los huéspedes y cuidar de ellos debidamente:

Diego. Lazaro.

How do the horses?

Lazaro. Would you would go and see Sir,
A...of all Jades, what a clap h'as given me:
As sure as you live Master he knew perfectly
I couzen'd him on's Oats: he lookt upon me
And then he sneer'd, as who should say, take heed sirrah:
And when he saw our half Peck, which you know
Was but an old Court dish, lord how he stamp't:
I thought't had been for joy, when suddenly
He cuts me a back caper with his heels
And takes me just o'th' crupper, down came I,
And all my ounce of Oats:Then he neigh'd out
As though he had had a mare by th' tail.

Diego. Faith Lazaro

We are to blame to use the poor dumb serviters
So cruelly.

Lazaro. Yonder's this other Gentleman's horse
Keeping our Lady Eve: the devil a bit
H'as got since he came in yet: there he stands
And looks, and looks, but 'tis your pleasure, Sir,
He shall look lean enough:h'as Hay before him
But 'tis as big as Hemp, and will as soon choak him,
Unless he eat it butter'd:he had four shoes
And good ones when he came:'tis a strange wonder
With standing still he should cast three.

Diego. O Lazaro.

The Devil's in this Trade: truth never knew it
And to the devil we shall travel, Lazaro
Unless we mend our manners: once every week
I meet with such a knock to mollifie me
Sometimes a dozen to awake my conscience
Yet still I sleep securely.

Lazaro. Certain Master

We must use better dealing.

Diego. 'Faith for my own part

Not to give ill example to our issues,
I could be well content to steal but two girths,
And now and then a saddle-cloth: change a bridle
Only for exercise.

Lazaro. If we could stay there

There were some hope on's Master: but the devil is
We are drunk so early we mistake whole Saddles
Sometimes a horse; and then it seems to us too
Every poor jade has his whole peck, and tumbles
Up to his ears in clean straw,....

.....when the truth is, Sir
There's no such matter, not a smell of Provinder,
Not so much straw as would tie up a horse tail.
Nor any thing i'th'rack, but two old Cobwebs
And so much rotten Hay as had been a hens nest.

Diego. Well, these mistakings must be mended, Lazaro.
These apparitions, that abuse our senses,
And make us ever apt to sweep the manger
But put in nothing; these fancies must be forgot
And we must pray it may be reveale'd to us
Whose horse we ought, in conscience, to couzen,
And how and when; A Parsons Horse may suffer
A little grazing in his teeth, 'tis wholesome;
And keeps him in a sobre shuffle: and his Saddle
May want a stirrop, and it may be sworn
His Learning lay on one side, and so broke it:

.....
Lazaro. And a Grazier may
(For those are pinching puckfoysts, and suspitious)
Suffer amysst before his eyes sometimes too,
And think he sees his horse eat half a bushel:
When the truth is, rubbing his gums with salt.

.....
Diego. That may do well too,
And no doubt 'tis venial,

(Acto I, 1, pags. 244-6)

Esta escena que hemos transcrito en buena parte, participa también de la atmósfera picaresca que mencionamos, tanto Diego el posadero como Lazaro su criado, son dos pillos que aguzan el ingenio en la dudosa tarea de ahorrarse unos dineros con el pienso de los animales o ganarse unas monedas robando los arreos. En algunos momentos piensa que lo que hacen no está bien, pero, pesa más la idea de que gracias a sus argucias las víctimas no se dan cuenta del engaño y de que lo que han adquirido tan ingeniosamente es legitimamente suyo.

Por otro lado, tanto la miseria de la posada, como las mezquinas ganancias que pueden producir las tropelías de los dos pícaros y la conversación que ambos sostienen sobre el hambre que hacen pasar a los animales, forman parte de un cuadro de ambiente picaresco al que probablemente no es ajeno el nombre de Lázaro que se ha dado al criado de la posada.

Otra figura interesante es el Penurio y su amo el usurero Lopez de Women Pleased que hemos citado ya. Women Pleased es

una comedia cuyo argumento central se basa en la Historia de Aurelio e Isabel que es una traducción de la Historia de Grisél y Mirabella de Juan de Florez. Fue esta una novela muy popular de la que se hicieron múltiples traducciones y adaptaciones. Ya en 1556 se editó en Amberes en francés, italiano, inglés y el original español.

La acción de la obra transcurre en Florencia y en el reparto se dice que Lopez es "a sordid Usurer" y Penurio "a hungry servant to Lopez". Ambos personajes intervienen en la trama secundaria de la comedia, los supuestos amores de Isabella, la esposa de Lopez con Claudio y Bartello, el capitán de la ciudadela.

En la segunda escena del primer acto, como hemos dicho al principio del capítulo, hallamos a Lopez sentado a una mesa contemplando sus joyas y su dinero, la acotación afirma "an Egg roasting by a candle". El avaro se recrea en la contemplación de sus bienes mientras el huevo se asa. De pronto, llama a Penurio:

Penurio. Did you call Sir?

Lopez. Where's your Mistriss?

What vanity holds her from her attendance?

Pen. The very sight of this egg has made him cockish,

What would a dozen butter'd do? She is within Sir.

Lop. Within Sir, at what thrif(t) ye knave? what getting?

Pen. Getting a good stomach Sir, and she knew where to get meat to it,

She is praying heartily upon her knees Sir,
That Heaven would send her a good bearing dinner.

Lop. Nothing but gluttony and surfeit thought on,
Health flung behind: had she not yesternight sirrah
Two Sprats to supper and the oil allowable?
Was she not sick with eating: Hadst not thou,
(Thou most ungrateful knave, that nothing satisfies)
The water that boil'd my other-egg in
To make thee hearty broth?

Pen. 'Tis true, I had Sir:

But I might as soon make the Philosopher's Stone on't,
You gave it me in water, and for manners sake,
I could give it you again, in wind, it was so hearty
I shall turn pissing-Coduit shortly:

(Vol.VII, acto I, ii, pag. 243, l. 12-32)

En el segundo acto hablando de sí mismo dice Penurio:

Any strong wind will blow me like a Feather,
I am all Air, nothing of earth within me,
Nor have not had this month, but that good Dinner
Your Worship gave me yesterday, that stales by me,
And gives me ballast, else the Sun would draw me.

(Acto II, iv, pag. 253, l. 3-7)

Para conseguir introducirse en la casa de Isabella, Claudio pide ayuda a Pemurio quien por comida está dispuesto a cualquier cosa.

Claudio. Thou art a merry knave: by this hand I'll
feed thee,
Till thou crack'st at both ends, if thou dar'st do
this
Thou shalt eat no fantastical Porridge,
Nor lick the dish where oil was yesterday.
Dust, and dead Flies to day; Capons, fat Capons -

(Aoto II, iv, pag. 254, l. 7-11)

En el tercer acto llegan unos caballeros que se dirigen a él con las palabras "Now Signior Shadow" (III,ii). El provecho conseguido gracias a su acuerdo con Claudio hace que el pícaro Fenurio esté dispuesto a actuar como alcahuete si es preciso, pero siempre a cambio de comida. La cantidad y la calidad pueden variar según la importancia de la dama:

Penurio. I take no money Gentlemen, that's base
I trade in meat, a Merchants wife will cost ye
A glorious Capon; a great shoulder of Mutton;
And a Tart as big as a Conjurers Circle.

3. Gentleman. That's cheap enough.

1. Gentleman. And wat a Haberdashers?

Fenurio. Horse meat will serve for her, a great
Goose-Fie,
But you must send it out o'th' Countrey to me,
I will not do else: with a picce of Bacon.

.....what a Parsons?

Penurio. A tithe Pig has no fellow, if I fetch her.

If she be Puritane, Plumb-porridge does it,
And a fat loin of Veal, well sauc'd and roasted.

When your stomachs serve ye,
(For mine is ever ready) I'll supply ye.

(Acto III, II, pag. 269-70)

La historia acaba felizmente cuando se demuestra que Claudio es el hermano de Isabella que bajo el nombre de Rugero intentaba seducirla para probar su honradez. Bartello recibe el castigo que merece cuando es descubierto por su esposa y por Lopez oculto en la chimenea de la casa de este último, donde le han hecho esconder Isabella y Penurio para darle un escarmiento.

Hasta aquí las figuras que en uno u otro sentido podríamos considerar más o menos relacionadas con la novela picaresca española. Nos damos cuenta de que Beaumont y Fletcher que no vacilaron en incorporar a su obra múltiples elementos de variada procedencia, a menudo española, trataban siempre estos elementos con gran libertad, filtrándolos a través de su propia personalidad, por esta razón la posible interdependencia es a veces poco clara. En cualquier caso, no puede esperarse que un escritor del talento de Fletcher o Beaumont, siguiera fielmente cualquier inspiración que la lectura pudiera sugerirles sin modificarla según su personalidad y manera de hacer. Sin embargo, la presencia de figuras picarescas que responden al nombre de Lázaro o Lazarillo, el éxito conseguido en Inglaterra por nuestro Lazarillo de Tormes, y también la circunstancia de que una de las historias del Guzmán de Alfarache pasara a una de las últimas comedias de Fletcher (1619), nos permiten suponer que la influencia española estuvo presente de alguna manera en la creación de los diversos personajes y situaciones que hemos comentado.

Finalmente, encontramos referencias a otro libro escrito en España, aunque en este caso, el mérito de la obra no radica en sus valores literarios. Se trata de un tratado sobre el arte de la esgrima, probablemente el llamado Philosophia de las Armas y de su destreza y de la agresión y defensa cristiana, obra de Jerónimo de Carranza, sevillano y famoso esgrimidor y preceptista del arte de la espada. La obra se imprimió en Sanlúcar de Barrameda en 1569 y volvió a editarse en 1582. Parece ser que Carranza trabajó en colaboración con Fernando de Herrera, Malara, los doctores Matías de Aguilar y Peramato, los li-

cenciados Mosquera y Suarez y otros.

El tratado fue objeto de múltiples discusiones y alcanzó gran popularidad. Fue elogiado por Cervantes⁵, que cita a Carranza en varias ocasiones, y comentado por el mercedario Fr. Francisco García. Por otra parte, Luis Pacheco de Narvaez escribía un Compendio de la filosofía de la destreza de las armas de Jerónimo de Carranza que se editó en Madrid en 1612.

No faltaron detractores de la obra y un profesor de armas, Luis Mendez de Carmona, sevillano también, escribió una Apolo-gía contra Carranza. Pacheco le contestó con su obra En defensa de la doctrina y destreza de Carranza; hay noticia de una obra publicada en Trujillo en 1623 que probablemente es la misma.

Sin embargo, la obra aludida por Fletcher podría también haber sido otra, el Libro de las grandezas de la espada, en que se declaran muchos secretos, del que compuso el Comendador Jerónimo de Carranza de Luis Pacheco de Narvaez. La obra iba dirigida a "Don Felipe III Rey de las Españas y de la mayor parte del mundo" y se editó en Madrid en 1600.

En cualquier caso es evidente que el tratado de Carranza, sea cual fuere el libro citado por nuestro dramaturgo, fue una obra polémica muy conocida y su fama parece que traspasó nuestras fronteras. La popularidad del preceptista sevillano fue tal que incluso se generalizó un proverbio que hacía uso de su nombre: "Envaine Vd. señor Carranza".

En Inglaterra vemos a Carranza citado como autor de la única preceptiva válida para el arte de la espada. En este país, los duelos y las luchas entre espadachines eran usuales a principios del siglo XVII. En España en cambio la situación era muy distinta. En la carta que ya hemos citado de James Howell al vizconde de Dorchester, en febrero de 1613, observaba "You shall seldom hear of Spaniards employ'd in night service, nor shall one hear of a duel here in an age"⁶.

La moda de la esgrima y la defensa del honor mediante un duelo a espada fue una costumbre, al parecer francesa, aparecida

en el siglo XVI y que se extendió rápidamente, estando en auge hasta bien entrado el siglo XVII. En Francia la furia de los duelos alcanzó su apogeo durante el reinado de Luis XIII (1610-43) y se estima que en los dieciocho años del reinado de Enrique IV (1589-1607), murieron más de cuatro mil caballeros en lances de este tipo. Al finalizar la primera década del siglo, los duelos empezaron a cobrar verdadera importancia en Inglaterra. Ya en 1600, antes de ser rey de Inglaterra, Jacobo I había publicado en Escocia una ley que establecía que matar a alguien en un duelo no sancionado por el rey era un asesinato. Pero en Inglaterra no había ninguna legislación especial contra los duelos. Hacia 1613 la situación se estaba haciendo insostenible, el número de desafíos iba en rápido aumento. Fue en este año cuando tuvo lugar la famosa contienda entre Lord Sackville y Lord Bruce of Kinlos que acabó con la muerte del segundo y en la que el primero fue herido. Este duelo, cien años más tarde, pasó a la literatura en el Guardian de Steele. En una carta de Nicholas Charles escrita en septiembre de 1613, se habla de este duelo y se añade "there is also a quarrel between my Lord of Essex and Mr. Henry Howard, and one of them is gotten over, but there were letters sent to the Archduke and the French King to prevent their desperate proceedings. There is also talk of quarrel between my Lord of Rutland and my Lord Danvers, as also of other nobles and gentlemen of good quality"⁷.

Esta era la situación y el rey Jacobo decidió tomar cartas en el asunto publicando varias proclamas, pero la costumbre no parecía disminuir. Con el motivo de un famoso duelo entre dos jóvenes de las "Inns of Court", Christmas y Bellingham, el rey volvió a intervenir. Visitó la "cámara estrellada" y "he took occasion to make a speak about duelling, wherein he was observed to bestow many good words on the Spanish Nation and to gall the French more"⁸.

Este estado de cosas se fue reflejando sucesivamente en el teatro donde a principios de siglo vemos defender la idea de

lavar el honor mediante un duelo, pero, a partir más o menos de 1615, los dramaturgos empiezan a criticar a los duelistas y a ver mal las soluciones a los lances de honor basadas en la espada. En todo momento, los escritores habían presentado personajes pendencieros a los que ridiculizaban, sin embargo, este ridículo se centraba en la figura de los perdonavidas que abusando de su conocimiento de las reglas del juego trataban de huir de las peleas, pero no en los duelos en sí mismos.⁹

En la obra de Beaumont y Fletcher hallamos también escenas en las que se ridiculiza a los espadachines, a los que se presenta como cobardes presuntuosos que fingen estar pendientes de su honor para alardear de su temeridad o bien, como tipos pendencieros que divierten al auditorio con sus bravatas y desafíos. Pero en realidad todas estas bromas tampoco constituyen un ataque a los duelos en sí mismos, como institución. Sin embargo, si estudiamos cronológicamente las distintas comedias podemos distinguir dos actitudes muy distintas que se reflejan tanto en el tratamiento de las escenas como en lo que dicen los personajes que intervienen en ellas. En general, podríamos decir que las comedias escritas antes de 1616 son mucho más favorables a los duelos que las escritas posteriormente. Y es comprensible si tenemos en cuenta que la mayoría de las obras se escribían con la esperanza de ser representadas en la corte y que por tanto existía la clara intención de complacer al rey. Y puesto que Jacobo se mostraba poco afecto a los duelos, los dramaturgos empezaron también a escribir en contra de ellos, procurando solventar los desafíos con otras soluciones: el arbitrio del rey, la intervención de las mujeres amenazando con tomar parte directamente en el duelo, o la interpretación partidista de las "normas", es decir, de las reglas que Carranza estableciera.

Son dos las comedias del canon que hacen referencia directa a la situación de los duelos en España y a las famosas "reglas" de Carranza. Una de ellas es Love's Pilgrimage escrita entre 1615 y 1616, es decir, al final del período fletcheria-

no en que los duelos estaban a la orden del día y que si bien podía hacerse burla de ellos en las escenas cómicas, eran una costumbre aceptada. No obstante, en Love's Pilgrimage esta actitud aparece ya matizada. La segunda comedia a que nos hemos referido es The Little French Lawyer, obra algo posterior, probablemente de 1619 y perteneciente por tanto a la segunda época. Ambas son comedias inspiradas en obras literarias españolas, Love's Pilgrimage sigue el argumento de Las dos doncellas una de las Novelas Ejemplares de Cervantes y The Little French Lawyer se basa en un episodio de una novela española en la que los lances de honor son muy frecuentes, el Poema del Español Gerardo de Gonzalo de Céspedes. En esta última comedia se hace hincapié en la futilidad de los duelos. repetimos aquí el fragmento que destacamos ya en otro capítulo:

Do not cherish
That daring vice, for which the whole age suffers.
The blood of our bold youth, that heretofore
Was spent in honourable action
.....
Pours itself out with prodigal expense
.....
For every trifle; and these private Duells,
Wish had their first original from the French
(And for which, to this day, we are justly
Censured)
Are banisht from all civil Governments:
Scarce three in Venice, in as many years;
In Florence, they are rarer, and in all
The fair Dominions of the Spanish King,
They are never heard of: Nay, those neighbour
Countries,
Which gladly imitate our other follies
And come at a dear rate to buy them from us,
Begin now to detest them.

(Vol.III, actoI, 1, pag. 374, l. 16-34)

Pero veamos las citas a Carranza. En Love's Pilgrimage encontramos a dos doncellas, Leocadia y Theodosia, que huyen separadamente de sus casas disfrazadas de hombre en pos de un supuesto amor, el joven Marcantonio. Después de múltiples vicisitudes, las jóvenes consiguen que su honor no quede en entredicho y ambas encuentran un marido a su gusto. Pero Sanchio, el

tullido y belicoso padre de Teodosia, se empeña durante buena parte de la obra en vengar la afrenta recibida en su honor con la huida de su hija, y para ello desafía a Alphonso, el padre del joven Marcantonio. En el cuarto acto le vemos exigiendo una satisfacción por las armas, alegando en su favor las normas dictadas por Carranza. Sin embargo, Eugenia, la esposa del gobernador de Barcelona, consigue disuadirlo empleando los mismos argumentos, las supuestas teorías de Carranza:

Sanchio. Hast thou ever read Caranza?

(Vol.VI. pag. 314 l.23)

Sanchio. It seems thou hast not read Caranza, fellow
I must have reparation of honor,

(Pag. 317, l 3-4)

Sanchio. It is sufficient, by Caranza's rule

(Pag. 317, l. 9)

Sanchio. Have you read Caranza Lady?

Eugenia. If you mean him that writ upon Duel,
He was my kinsman

(Pag. 317, l. 11-13)

Sanchio. I will refer me to Caranza still

(Pag. 317, l.22)

Eugenia. If you'll proceed according to Caranza,

(Pag. 317, l.38)

Al final de la obra la dama se maravilla de lo bien que ha sabido llevar el asunto:

Eugenia. Could Caranza himself
Carry a business better?

(Pag. 319, l. 24-25)

En el cuarto acto de The Little French Lawyer encontramos lo que probablemente también es una alusión a las reglas de Carranza. En una escena cómica en la que los dos protagonistas de un duelo son despojados de sus ropas y de sus armas hasta que finalmente les vence el frío y no duelo alguno, vemos a La Writ, el abogado que da título a la obra, que ha descubierto

por casualidad que es un hombre aguerrido y muy hábil con la espada y en esta escena debe pelear con Samson por un motivo sin importancia. Cleremont que actúa de padrino se queja de que quieran abreviar el procedimiento por más que el abogadillo está todavía en ayunas y el tiempo es helado e inclemente:

Not for a world you should transgress the rules
(Acto III, pag.427, l. 31)

Es evidente que "the rules" son las normas del duelo. En su edición de la comedia Alexander Dyce sugirió ya que se trataba probablemente de las reglas de Carranza. Siendo esta obra posterior a Love's Pilgrimage, donde tanto se menciona a Carranza y a sus "rules" en otra escena humorística relativa a un duelo, parece probable que esta alusión de The Little French Lawyer se refiera también a las reglas del sevillano.

Vemos pues que obras tan diversas dentro de la literatura española como son los libros de caballerías, la novela picaresca, o el tratado sobre el uso de la espada de Jerónimo de Carranza, consiguieron abrirse paso hasta el folio de Beaumont y Fletcher de 1679, en cuyas obras aparecen citadas como libros existentes y que podían ser leídos en Inglaterra en aquel momento: "Enter Ralph reading Palmerin of England", "Have you read Carranza Lady?" son dos frases claras en este sentido.

Respecto a los libros de caballerías, El caballero de Febo, Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra y probablemente el Palmerín de Oliva, prestan al canon sus nombres y los de algunos de sus personajes, e incluso iluminan con una de sus escenas la comedia The Knight of the Burning Pestle, y si bien esta comedia es una parodia de los libros de caballerías escrita bajo la influencia del Quijote, y en ella la cita de algún libro de caballerías sería relativamente normal, nos encontramos con que estas citas aparecen también en otras obras ajenas al mundo caballeresco tales como The Wild Goose Chase, Philaster o The Elder Brother, en las que se habla de Amadís, Palmerín, el

Caballero del Sol o Rosicler, atestiguando la popularidad que habían alcanzado en Inglaterra las novelas de caballerías de nuestra península. Siendo de notar que si exceptuamos alguna alusión a Orlando o Tristán, los libros que acabamos de citar son casi los únicos que aparecen mencionados en nuestros autores.

La picaresca se trasluce en diversos personajes creados bajo la influencia del Lazarillo de Tormes. Los Lázaro o Lazarello de The Woman Hater, Love's Cure, o Love's Pilgrimage, el Penurio de Women Pleased o el curioso Incubo de Hambre de la misma Love's Pilgrimage, aparecen en escenas que no podemos considerar ajenas a nuestra picaresca.

Finalmente encontramos una alusión reiterada a una obra insólita, la Philosophia de las Armas de Jerónimo de Carranza, libro que si no tuvo gran mérito literario, alcanzó renombre y popularidad en su tiempo. Aquí tenemos ocasión de comprobar como su fama llegó más allá de nuestras fronteras y hasta Inglaterra donde debió ser ampliamente conocido según lo atestiguan las obras que hemos visto.

2. Obras directamente inspiradas en la literatura española.

Hasta aquí hemos visto que en las obras del canon aparecían una serie de citas y nombres procedentes de los libros de caballerías peninsulares, de la novela picaresca española, y hemos hallado varias menciones a Jerónimo de Carranza, el preceptista del arte de la esgrima; todos ellos son aspectos interesantes de la influencia de la literatura española sobre las letras inglesas, sin embargo, hay casos mucho más concretos de influencias directas de obras españolas determinadas sobre, comedias, tragedias y tragicomedias del canon. Estos son los que vamos a estudiar a continuación.

Este apartado pone en evidencia que en el siglo XVII, la literatura española en su riqueza, constituía una fuente inagotable de inspiración a la que Beaumont y Fletcher no dudaron en acudir. Su adopción de elementos españoles es notoria y se realizó de las maneras más diversas, que van desde la simple inspiración, es decir, tomar una idea y desarrollarla de una manera personal, hasta la paráfrasis de fragmentos enteros o la escenificación de una novela. Hemos de decir que estos últimos casos son los menos frecuentes y que incluso en estas ocasiones, el espíritu creativo de nuestros autores acababa transformando los elementos adquiridos de una manera muy personal, por lo que el resultado difiere siempre del original español.

Creemos que esta es la primera vez que se hace un estudio de las citas a la literatura española o a sus personajes como hemos visto en el apartado precedente, en cambio, el que vamos a iniciar a continuación ha sido ampliamente estudiado. En algunos casos hay comentarios que se remontan a finales del siglo XVII. No obstante, dadas las múltiples contradicciones entre los eruditos que se han dedicado al tema y las descalificaciones mutuas sin aducir prueba alguna, hemos creído

conveniente empezar desde el principio y no aceptar aseveración alguna sin comprobarla sobre los textos.

Hemos dividido aquellas obras que presentan algún influjo de nuestra literatura en tres grandes grupos: obras inspiradas en textos literarios españoles; obras que siguen un original español en varias escenas o en su totalidad; y obras que recuerdan lances o aspectos de textos españoles.

a) Obras inspiradas en textos literarios españoles.

En este grupo incluimos todas aquellas composiciones que de alguna manera derivan de nuestra literatura, tomando diversos elementos de obras concretas. Sin embargo, los elementos adquiridos reciben una interpretación personal distinta aunque presentan elementos fácilmente identificables con el original.

Cuatro de estas obras derivan de Cervantes, el autor al que con mayor frecuencia acudieron Beaumont y Fletcher. En este caso se trata de Don Quijote, del que se han tomado aspectos muy diversos, desde la idea de la parodia de la caballería hasta el episodio del banquete de Sancho Panza en la "ínsula". Otra de ellas procede de la Historia de Griselda y Mirabella de Juan de Flores a través de alguna de las múltiples traducciones que existieron y una sexta comedia parece derivar de De una causa dos efectos de don Pedro Calderón de la Barca.

La primera de estas obras y tal vez la más interesante, es The Knight of the Burning Pestle¹⁰, comedia prácticamente escrita solo por Beaumont. Su fecha es un tanto discutida, en general se acepta la de 1607 aunque Oliphant propugna la de 1610. Muchos críticos prefieren suponer una fecha temprana por tratarse de una obra de Beaumont probablemente antes de iniciar su colaboración con Fletcher. Pero, el año debe limitarse forzosamente en su parte inferior debido a la edi-

ción de la primera parte del Quijote, que se publicó en Madrid en 1605, puesto que es indudable que Beaumont, o lo había leído o tenía claras referencias de la novela. Parece pues que 1607 sería la fecha más temprana posible.

La edición en cuarto de The Knight of the Burning Pestle va precedida de una carta del editor Walter Burr a Robert Keyser en la que se dan diversas noticias anecdóticas sobre la comedia, como que fue concebida en ocho días y que al ser representada fue un fracaso "for lack of judgement" del público que no supo entender la calidad de la obra al ser tan distinta, "so unlike his brethren". Según Burr la comedia habría permanecido en el olvido si Keyser no la hubiese recogido y hubiese ordenado su publicación; así mismo, Burr dice que había tenido el texto en su poder "these two yeares" y añade "perhaps it will be thought to bee of the race of Don Quixote, we both may confidently sweare it is his elder above a yeare; and therefore (by vertue of his birth right) challenge the wall of him. I doubt not but they will make them friends; and perhaps they will combine themselves and travell through the world to seeke their adventures."¹¹

Sin duda al decir que la comedia era anterior al Quijote en un año, se refería a la traducción inglesa de Thomas Shelton publicada en 1612 o tal vez al registro de la misma en enero de 1611. Por otra parte el propio Shelton dice que su traducción se hizo cinco o seis años antes: "having Translated to me five or six yeares agoe, the Historie of Don Quixote, lo que establecería la fecha de la traducción en 1607. Para hacerla, Shelton se había basado en la edición de Bruselas impresa en aquel mismo año.

Ben Jonson en The Silent Woman (1609) nos prueba que la versión del Quijote circulaba en manuscrito, y si él la conocía, su amigo Beaumont tuvo ocasión de conocerla también. Por otra parte, aunque Shelton se basara en la edición de Bruselas, que parece lo más probable, es perfectamente plausible que la comedia se escribiera en 1607-8, pero no podría ser anterior pues

la suposición de que la semejanza con el Quijote es puramente casual es insostenible.

The Knight of the Burning Pestle es una comedia excelente. Consta de cinco actos y un prólogo y en ella podemos encontrar tres líneas argumentales hábilmente entretajadas: una historia central, que es la comedia que anuncia el actor que al principio de la obra sale a recitar el prólogo: The London Merchant. Se trata de una historia de amor y enredo en la que un rico mercader de Londres quiere casar a su hija con un rico pretendiente, pero ve sus planes deshechos por el ingenio de ésta y su enamorado, el aprendiz del mercader. En segundo lugar, encontramos una constante interrupción de esta comedia debida a los comentarios sobre la obra por parte de un ciudadano vendedor de comestibles y su mujer, quienes se hallan entre los espectadores y comentan y protestan desde el primer momento. Ya interrumpen al actor que recita el prólogo porque no quieren ver una comedia sobre ricos mercaderes sino una obra en la que salgan ciudadanos como ellos. La tercera línea de la acción la lleva Ralph, el mozo del tendero quien entra en escena a instancias de la esposa de su amo y actúa en un papel completamente independiente que en algunos momentos coincide accidentalmente con el argumento de The London Merchant. Ralph que aparece en escena leyendo las imaginarias aventuras de Palmerín de Inglaterra, está transtornado por sus lecturas y decide convertirse en el "Caballero de la Mano de Almiraz Ardiente": The Knight of the Burning Pestle. Evidentemente, es este personaje y son sus aventuras los que se relacionan con la obra de don Miguel de Cervantes.

En conjunto, la comedia es una parodia amable sobre la burguesía de Londres: el mercader que no quiere casar a su hija con un aprendiz sino con un rico burgués; el vendedor de comestibles aficionado al teatro y su entrometida y vulgar esposa, que debían contrastar ostensiblemente con el público aristocrático que acudía a los teatros privados en los que se representaban las obras de Beaumont y Fletcher; y el aprendiz,

Ralph, que parece haber perdido la razón de tanto leer las aventuras de los caballeros andantes de las novelas de moda y que aparece interrumpiendo la acción de la obra al aire de su locura.

The Knight of the Burning Pestle empieza pues con uno de los actores recitando un prólogo, como solía ser costumbre en el teatro de la época. Apenas ha empezado a hablar es interrumpido por un ciudadano quien desde entre el público protesta por el título de la obra que se anuncia, The London Merchant. Dice que está harto de los temas que suelen representarse y que en esta ocasión quiere ver a un tendero, a un "grocer", haciendo gestas admirables. Su esposa le apoya y pide que el tendero mate un león con una mano de almirante. Para que haga este papel brinda al mozo de su tienda, Ralph, al que dice que se le dan muy bien los recitados. Después de discutir sobre el atavío que ha de llevar Ralph y el título de la obra, el actor consigue acabar de recitar el prólogo y parece que va a empezar la comedia que tenía preparada la compañía. Un mercader que ha descubierto los amores de su hija con su empleado, Jasper, despide a éste sin hacer caso de sus protestas y decide casar a la joven con el rico Humphrey. Los dos amantes acuerdan en secreto llevar a cabo un plan que tenían trazado de antemano. Cuando llega Humphrey, Luce, la hija del mercader, dice que solo se casará con el hombre que sea capaz de raptarla. El pretendiente vacila, pero al fin consiente en ello. La acción se interrumpe con la llegada de Ralph, el aprendiz del "grocer" que llega leyendo el Palmerín de Inglaterra. Le acompañan dos aprendices. Ralph se queja ante ellos de que en su época no hay ya caballeros corteses y de bellas palabras como eran los caballeros andantes y dice que tanto para el aumento de su honra como para el servicio de la república, quiere ser caballero andante. Los dos aprendices serán su escudero y su enano y en recuerdo de su anterior oficio, sobre el escudo se hará pintar una mano de almirante ardiente. Su nombre será The Knight of the Burning Pestle. Les aconseja también que siguien-

do las normas de la caballería, no se dirijan a ninguna mujer sino con el nombre de "fair Lady if she have her desires" en caso contrario deben llamarla "distressed Damsel" y además "you call all Forrests and Heaths, Desarts, and all Horses Palfries". Ralph sale en busca de su escudo, el arma será su "pestle", la mano de almirante.

Prosigue la historia del London Merchant. Jasper, el aprendiz, al dejar la casa del mercader va a pedir la bendición de su madre Mrs. Merrythought, pero ésta se la niega pues le considera un cabeza loca como su padre, Mr. Merrythought, la mujer tiene todas sus esperanzas puestas en su segundo hijo Michael. Siguen una serie de enredos en los que por diversas circunstancias todos van a parar a un bosque; Luce y Jasper porque piensan huir; Humphrey siguiendo lo que le han ordenado para raptar a Luce; el padre en busca de su hija y Mrs. Merrythought y Michael porque se han perdido. Estos últimos se topan con el caballero "of the Burning Pestle" y al ver su extraña apariencia se asustan y huyen dejándose olvidada una arquilla que contenía joyas. Jasper pasa por allí, la ve y se la queda. The Knight of the Burning Pestle, al ver huir a la mujer y a su hijo, cree que se trata de una dama que huye del "embrace" de algún "uncourteous Knight" y manda a su escudero para decirle que él la ayudará. En medio de todo el enredo en el que los personajes entran y salen del bosque, el caballero desafía a Jasper porque Humphrey le acusa de haber robado a su esposa, pero el joven aprendiz le propina una paliza. Todos están cansados y el escudero les dirige hacia una posada diciéndoles que se trata de un castillo "held by the old Knight of the most holy Order of the Bell". Al día siguiente, el caballero es requerido para que pague el hospedaje, pero él solo sabe agradecerle al posadero su nobleza para con los fatigados viandantes. Finalmente, el tendero, desde entre el público, grita que él pagará el importe de la posada. El posadero, ya contento, decide proseguir la broma y manda al caballero a la casa del barbero, al que describe como un gigante

al que llama Barbaroso: "Puissant Knight, yonder his Mansion is, Lo, where the Spear and Copper Bason are". Llegando a la barbería, el caballero imagina liberar a varios clientes que han acudido al establecimiento para tomar baños o para cortarse el pelo. En una intervención posterior vemos al Knight of the Burning Pestle en Moldavia, visitando a la princesa Pompiona que quiere casarse con él. Pero el caballero rechaza sus amores por fidelidad a Susan, la hija del zapatero remendón. En nuevas intervenciones de Ralph le vemos encabezando una fiesta de mayo, dirigiendo las huestes de los tenderos de Londres hacia Mile end y por fin, al acabar el último acto, aparece herido por una flecha y después de resumir brevemente su intervención en la obra y explicar que le han herido cuando paseaba por los yermos, dice que va a morir: "I die, flie, flie my soul to Grocers Hall" y sale de escena.

La historia del mercader, su hija Luce, y Jasper el aprendiz, va desarrollándose paralelamente a la historia de Ralph. El mercader y Humphrey han encontrado a Luce en el bosque y la encierran bajo llave hasta que se celebre la boda. Para poderla sacar de allí, Jasper finge haber muerto y como favor póstumo pide que lleven su ataúd a presencia de su amada. Una vez allí, se cambian los papeles, Luce se va en el ataúd y Jasper se queda, fingiéndose un aparecido ante el mercader al que recrimina el trato que le había dado en vida y le obliga a arrepentirse. Humphrey que no entiende nada de lo que sucede, al ver a su amada perdida de nuevo decide entrar en un convento. Al final la obra acaba con alegría para todos, Luce y Jasper se casan, Mrs. Merrythought y Michael a los que el viejo Merrythought no había querido admitir en su casa son finalmente aceptados por el anciano a condición de que canten y estén alegres y como conclusión, la tendera manifiesta estar muy satisfecha con la intervención de Ralph en la representación, y recita un epílogo para la obra pidiendo un aplauso a la concurrencia.

Ante este argumento podemos imaginar ya las conexiones de

la comedia con la historia de Don Quijote. Hay varios puntos que nos parecen fundamentales. Independientemente quizás podrían parecer coincidencias derivadas de la parodia de los libros de caballerías que se hace en ambas obras, pero al aparecer juntos, no podemos creer que se trate de mera casualidad. Los elementos en común son demasiados: la locura de Ralph debida a haber leído demasiados libros de caballerías; el encuentro del caballero con Mrs. Merrythought de la que enseguida piensa que es una dama agraviada por algún caballero descortés; el desafío a Jasper al que toma por un caballero andante y la paliza que éste le propina; la llegada a la posada "The Bell" que el caballero cree que es un castillo y el hecho de que ni entienda que debe pagar el hospedaje, puesto que cobrarle sería impropio del caballero que le ha recibido; sus amores con Susan, la moza del zapatero remendón, a la que invoca en los momentos difíciles y por la que desdén los requerimientos de la princesa Pompiona; su mención de la penitencia que está dispuesto a hacer si no lleva a buen término su lucha con el gigante Barbaroso; y sin duda la aventura del barbero, el gigante Barbaroso, que habita en una mansión bajo la enseña de una bacía de cobre "a copper bason" y que no puede dejar de recordarnos el episodio del Quijote sobre el yelmo de Mambrino.

Ahora bien, como hemos dicho ya, ante una situación dada, Beaumont y Fletcher solían reaccionar activamente, inspirándose para crear nuevas situaciones o hechos a menudo muy diferentes. Por ello, si estudiamos cada una de las situaciones antedichas por separado, ninguna parece tener una relación directa con el Quijote que demuestre de un modo concluyente esta relación. Sin embargo, la repetición de las coincidencias y la figura del barbero y de la bacía de cobre, hacen innegable el origen de la idea, hasta el extremo de que podemos decir que si los autores de The Knight of the Burning Pestle no hubiesen leído el Quijote, o no hubieran tenido puntuales referencias de la novela, la comedia se habría quedado en The London Mer-

chant.

Veamos ahora las situaciones que relacionan esta comedia con la novela de Cervantes. En primer lugar tenemos la locura de Ralph. Hacia el final del acto primero Ralph entra en escena leyendo el Palmerin de Inglaterra y después de recitar unos fragmentos en voz alta se lamenta de que los tiempos no sean lo que eran en la época de la caballería:

There are no such courteous, and fair well-spoken Knights in this age, they will call one the Son of a whore, that Palmerin of England, would have called fair Sir; and one that Rosicler would have called Right beaut(eous) Damsel, they will call Damn'd bitch.

(Acto I, i, pag. 173)

y prosigue:

But what brave spirit could be content to sit in his shop with a flapet of Wood, and a blew Apron before him selling, Methridatam and Dragons water to visited houses, that might pursue feats of Arms, and through his noble atchievements, procure such a famous History to be written (of his) Heroick prowess.They should (not I) then pursue this course, both for the credit of my self and our company, for amongst all the worthy Books of Atchievements, I do not call to mind, that I yet read of a Grocer Errant, I will be the said Knight: Have you heard of any that hath wandred unfurnished of his Squire and Dwarf? my elder Prentice T(i)m shall be my trusty Squire, and little George my Dwarf, hence my blew Apron, yet in remembrance of my former Trade, upon my shield shall be pourtraid a Burning Pestle, and I will be call'd the Knight of the Burning Pestle.

(Acto I, i, pags. 173-4)

La segunda de las situaciones la hallamos en el segundo acto cuando Ralph, su escudero y el enano hallan a Mrs. Merrythought en el bosque. La mujer al verles se asusta y le dice a su hijo Michael que huya. Pero el caballero no se inmuta:

Lace on my Helmet again: what noise is this?
A gentle Lady flying the embrace
Of some uncourteous Knight, I will relieve her.
Go Squire, and say, the Knight that wears this Pestle
In honour of all Ladies swears revenge
Upon that recreant Coward that pursues her,
Goe comfort her, and that same gentle Squire
That bears her company.
...My trusty Dwarf and friend, teach me my shield,

And hold it while I swear, first by my Knighthood,
Then by the soul of Amadis de Gaule
My famous Ancestor, then by my Sword,
The beauteous Brionella girt about me,
By this burning Pestle of my honor,
The living Trophie, and by all respect
Due to distressed Damsels, here I vow
Never to end the quest of this fair Lady,
And that forsaken Squire, till by my valour
I gain their liberty.

(Acto II, 1, pags. 181-182)

Es innegable que el pasaje recuerda el Quijote. Podemos imaginar fácilmente a Alonso Quijano reaccionando de un modo similar ante la pobre y atribulada Mrs. Merrythought.

En tercer lugar nos llama la atención el episodio en el que el caballero se topa con Jasper en el bosque y Humphrey le señala como al que le ha robado a su esposa:

Go, Squire, and tell him I am here,
An Errant Knight at Arms, to crave delivery
Of that fair Lady to her own Knights arms.
If he deny, bid him take choice of ground,
An do defie him.

Jasper contesta con muy poco respeto ante una demanda tan cortés:

Tell the Knight that sent thee
He is an ass, and I will keep the wench,
And knock his Head-piece

(Acto II, 1, pag. 187)

y avanzando hacia el caballero le propina una solemne paliza, final este también muy acorde con los sucesos que le ocurren al hidalgo manchego.

Las escenas que vamos mencionando siguen el orden en que aparecen en la comedia y la escena que encontramos a continuación, posterior a las ya citadas, nos parece realmente paralela al Don Quijote. En la traducción de Shelton se dice:

"And fortune which guided his affaires from good to better, had trauelled a little league, discovered it vnto him, neere vnto which he saw an Inne, which in dispite of him, and for Don Quixotes pleasure must needs be a Castle

(Part II, pag. 121)

Squire. Why we are at Waltham Towns end, and that's
the Bell Inne.

Dwarfe. Take courage valiant Knight, Damsel and
Squire

I have discovered, not a stones cast off,
An antient Castle held by the old Knight
Of the most holy Order of the Bell,
Who gives to all Knights Errant entertain:

(Acto II, 1, pag. 188-9)

El episodio más interesante es quizás el del supuesto gigante Barbaroso, que se inspira en el yelmo de Mambrino y en los engaños de que Don Quijote fue objeto en la venta.

La idea aparece en lo que en la traducción de Shelton es el capítulo VII de la tercera parte (pag. 179), que corresponde al capítulo XXI de la primera parte del Quijote español:

the Barber came, bringing with him a brazen Bason

En este episodio el hostelero cuenta al caballero "of the Burning Pestle" que no lejos de allí mora un terrible gigante, en una mansión bajo la enseña de una bacía de cobre. Para mayor facilidad, el hostelero le acompaña hasta el lugar. Allí, el barbero que ha sido puesto sobre aviso de la locura del caballero, le sigue la corriente, mientras desde el público, el ciudadano y su esposa corean la imaginaria batalla que sostienen Ralph y el barbero. Los dos aprendices entran en el establecimiento y hacen salir a la clientela que se encontraba en el local, mientras el supuesto enano va contando grandilocuente-mente lo que les estaba ocurriendo en la barbería. Los parroquianos del barbero fingen agradecer su libertad al caballero y finalmente el barbero le pide clemencia, que naturalmente le es concedida por el Knight of the Burning Pestle.

Sir Knight, this wilderness affordeth none
But great venture, where full many a Knight
Hath tried his prowess, and come off with shame,
And where I would not have you loose your life,
Against no man, but furious fiend of Hell.

Rafe. Speak on Sir Knight, tell me what he is,
and where:

For here I vow upon my blazing badge,
Never to blaze a day in quietness:
But bread and water will I only eat,

And the green herb and rock shall be my couch
Till I have queld that man, or beast, or fiend,
That works such damage to all Errant Knights.

Estas últimas líneas hallamos también una alusión a las penitencias que solían hacer los caballeros andantes antes de llevar a cabo una empresa difícil al igual que lo hizo Don Quijote en Sierra Morena mientras esperaba la respuesta de Dulcinea a su misiva.

Pero volvamos a la comedia inglesa. El posadero continua:

Host. Not far from hence, near (to) a craggy cliff
At the North end of this distressed Town,
There doth stand a lowly house
Ruggedly builded, and in it a Cave
In which an ugly Giant now doth won,
Ycleped Barbaroso: in his hand
He shakes a naked lance of purest steel,
With sleeves turn'd up, and him before he wears,
A motly garment to preserve his clothes
From blood of those Knights which he massacres,
And Ladies Gentle: without his door doth hang
A copper bason, on a prickant Spear;
At which, no sooner gentle Knights can knock,
But the shrill sound, fierce Barbaroso hears,
And rushing forth, brings in the Errant Knight,
And sets him down in an enchanted chair:
Then with an Engine, which he hath prepar'd
With forty teeth, he claws his courtly crown
Next makes him wink, and underneath his chin,
He plants a brazen piece of mighty board,
And knocks his bullets round about his cheeks,
Whilst with his fingers, and an instrument
With which he snaps his hair off, he doth fill
The wrteches ears with a most hideous noyse...

Ante esta descripción el caballero no puede menos que contestar:

In Gods name, I will fight with him, kind Sir,
Go but before me to this dismal Cave
Where this huge Giant Barbaroso dwells,
And by that virtue that brave Rosicleere,
That damn'd brood of ugly Giants slew,
And Palmerin Frannaroo overthrew:
I doubt not but to curb this Traytor foul,
And to the Devil send his guilty Soul

(Acto III, 1, pag. 199-200)

Como hemos dicho, el hostelero le acompaña y llegados ante la

mansión de Barbaroso, el caballero se encomienda a su dama:

O faint not heart, Susan my Lady dear:
The Coblers Maid in Milkstreet, for whose sake,
I take these Arms, O let the thought of thee,
Carry thy Knight through all adventurous deeds,
And in the honor of thy beauteous self,
May I destroy this monster Barabaroso.

Luego pide a su escudero que golpee la bacía para que salga el gigante, y aparece el barbero:

What fond unknowing wight is this, that dares,
So rudely knock at Barbarossa's Cell
Where no man comes, but leaves his fleece behind?

A lo que el caballero responde:

I, traiterous Caitiffe, who am sent by fate...

Antes de lanzarse a la pelea, el caballero, siempre en su mundo ideal, se encomienda a San Jorge, mientras que el barbero para no ser menos invoca a Gargantua: "Gargantua for me".

El caballero que cree haber vencido en una gran pelea hace liberar a los presuntos prisioneros del gigante. Unos estaban afeitándose, otros cortándose el pelo, hay incluso una mujer y un hombre que estaban tomando baños de vapor y parecían seguir una dieta de adelgazamiento. Es un episodio de humor popular muy conseguido. La mujer que estaba a dieta se lamenta de que solo le daban pan y agua y alguna costilla de cordero casi quemada:

This hath been (all) the food we have reciev'd
But only twice for novelty,
He gave a spoonful of his hearty broth
To each of us, through this same ^{(Pulls out a siringe.} slender quill.

El humor chocarrero del episodio contrasta notablemente con la seriedad y la grandeza con la que el caballero considera la situación. El barbero le pide perdón, y siempre desde la distancia de su ensoñación o de su locura, The Knight of the Burning Pestle le contesta con altruismo:

Mercy great Knight, I do recant my ill,
And henceforth never gentle blood will spill.
Rafe. Depart then and amend.

Come Sq(u)ire and Dwarf, the Sun grows towards his set,
And we have many more adventures yet.

(Acto III, 1, pags. 199-206)

Queremos destacar un último punto de contacto entre la comedia y Don Quijote de la Mancha, nos referimos a la dama, la Dulcinea del caballero de the Burning Pestle, "Susan the Cobblers Maid in Milkstreet", a la que el caballero se encomienda antes de luchar contra el gigante Barbaroso y a la que vuelve a invocar en el cuarto acto cuando la princesa Pompiona de Moldavia le pide que lleve su enseña en el escudo:

I have a Lady of my own
In merry England; for whose virtuous sake
I took these Arms, and Susan is her name,
A Cobblers maid in Milkstreet, whom I vow
Nere to forsake, whilst life and Pestle last

La princesa Pompiona queda desconsolada:

Happy that Cobling Dame, who ere she be
That for her own (dear Rafe) hath gotten thee.
Unhappy I, that nere shall see the day
To see thee more, that bear'st my heart away.

(Acto IV, 1, pag. 212)

Las escenas que anteceden nos traen a la memoria numerosos sucesos y episodios de la primera parte del Quijote, sobre todo, la actitud de Rafe, viviendo en el mundo de los sueños y respondiendo siempre con nobleza y desinterés a todas las situaciones que se le presentan, tiene numerosos puntos de similitud con el hidalgo manchego. Es posible que la relación constante, en forma de parodia, con los libros de caballerías haya contribuido a la confusión de los verdaderos lazos que unen la novela española con esta comedia, pero son demasiadas las semejanzas entre ambas para que podamos seguir manteniendo que tales lazos puedan ser fruto de la casualidad.

En cuanto al problema de si Beaumont había tenido ocasión de leer el Quijote, ya hemos visto que la traducción de Shelton circulaba de mano en mano antes de haberse impreso y que Ben Jonson la había leído. En su Silent Woman vemos a dos personajes discutiendo sobre las mujeres:

Dauphine. How cam'st thou to studie these creatures so exactly? I would thou would'st make me a proficient.

Truewit. Yes, but you must leaue to liue in your chamber then a month together vpon Amadis de Gaule, or Don Qvixote, as you are wont; and come abroad...

(Acto IV, 1)

La comedia es probablemente de 1609, y se registró en septiembre de 1610, por lo que en cualquier caso es anterior a la publicación de la versión inglesa del Quijote. Es evidente pues que si Ben Jonson tenía noticia de la novela, sus dos amigos y discípulos Francis Beaumont y John Fletcher también la tendrían y es muy probable que hubiesen leído el manuscrito, aunque evidentemente, este último extremo no puede ser demostrado.

Resumiendo ordenadamente los paralelismos que hemos podido encontrar entre la novela de Cervantes y la comedia inglesa podemos citar los siguientes: la locura de Alonso Quijano debida a haber leído demasiados libros de caballerías es semejante a la de Ralph en el primer acto; su facilidad en creer desde el primer momento en que la ve que Mrs. Merrythought es una "distressed Lady", coincide con la credulidad de Quijano al tomar a las mozas del mesón por doncellas o al no vacilar en convencerse que Dorotea era la princesa Micomicona; la paliza que le propina Jasper nos recuerda una de las tantas palizas que recibe Don Quijote, como la que le da el mozo de mulas en el capítulo cuarto; la llegada a la posada y el creer que ésta era un castillo, es un paralelo de lo que ocurre en el capítulo quince del Quijote; o el no querer pagar al hostelero como cosa impropia de caballeros andantes, como hace el hidalgo en los capítulos tercero y diecisiete; el barbero y la bacía de cobre se relacionan con el episodio del yelmo de Mambrino; los amores del caballero con una moza del pueblo tienen también reminiscencias quijotesacas innegables. Recordemos que en el episodio del desafío del caballero a Jasper (II,1), el caballero jura: por su condición de caballero, por el alma de Amadis, por su espada y por su mano de

almirez, sin invocar dama alguna. Más tarde, aparece la figura de Susan, la moza de un zapatero remendón de Milkstreet de la que se dice "for whose virtuous sake I took these Arms" sin otra noticia previa. Susan es una parodia de las bellas princesas y damiselas a las que solían servir los caballeros andantes, pero también está muy próxima a la figura de Aldonza Lorenzo, la labradora del Toboso. Si añadimos a esto la alusión a la penitencia, que evidentemente hizo Amadís e hicieron otros muchos caballeros, pero que se convierte en una parodia sin igual en los capítulos XXV y XXVI del Quijote, se completa un número considerable de similitudes entre The Knight of the Burning Pestle y la novela de Cervantes.

El sentido del humor y de la aventura de Beaumont y Fletcher les hizo acercarse a la literatura española. El desarrollo de las ideas que encontraron en ella y especialmente en el Quijote es muy personal. La figura del caballero de la Mano de Almirante Ardiente es una parodia de la caballería, pero también es una manera de introducir el "broad humour", el humor popular y un tanto ordinario en su comedia. La intencionalidad de la figura de Ralph o Rafe, varía. Hasta cierto punto es una parodia de la intoxicación que sufrían las gentes que leían muchos libros de caballerías, recordemos que en Inglaterra siguieron estando en boga y se publicaron durante todo el primer cuarto del siglo XVII, pero, sobre todo, Ralph es el personaje que reivindica a los pequeños burgueses de Londres, quienes en su vida de trabajo humilde y gris, no merecían aparecer como protagonistas de obras teatrales. Aquí en cambio encontramos a un "grocer" al que vemos: despreciar a la princesa Pompiona por Susan, la muchacha del zapatero remendón; encabezando las fiestas de mayo; o luchando al frente de todos los burgueses en Mile End. Al encarnar "the Right and Courteous and valiant Knight of the Burning Pestle", Ralph, como muy bien dice su ama, la mujer del "grocer": "thou will not forget thy old Trade", es fiel a los de su clase y ennoblece en su persona a todos los pequeños burgueses de Londres.

Como toda obra de considerable calidad literaria, The Knight of the Burning Pestle admite varias lecturas. En un tercer repaso podríamos pensar que tanto el tendero como su esposa, Ralph, los aprendices y la bella Susan, constituyen en sí mismos una burla un tanto despiadada sobre los pequeños burgueses con pretensiones, por parte de lo que se ha dado en llamar la "gentry", los nobles y caballeros que constituían el público mayoritario de los teatros privados.

Sea cual fuere la intención de la comedia, tal vez todas ellas al mismo tiempo, la relación de la obra con el Quijote queda suficientemente puesta en evidencia. Escenas como las de la posada que el caballero toma por castillo, o la reiteración de la idea de la bacía de cobre, "the copper bason" y del barbero, nos hacen muy difícil el pensar que Beaumont y Fletcher no hubiesen leído el Quijote, novela que pudieron conocer fácilmente a través de la versión de Shelton que circulaba manuscrita entre los londinenses aficionados a la literatura.

The Coxcomb

La segunda de las comedias de este grupo, derivada también de Don Quijote de la Mancha es The Coxcomb.¹²

Según Langbaine, The Coxcomb fue representada por Rosseter y los "Children of the Queen's Revells" en 1613 y parece que por la representación obtuvieron diez libras "for which they had Ten Pounds"¹³. El prólogo de la edición en folio de 1679 dice que la comedia no es la producción original sino el resultado de la reforma de una obra anterior que parece ser era demasiado larga. Es probable pues que la puesta en escena que menciona Langbaine fuera la de la obra original representada

en 1613. El texto tal y como ha llegado hasta nosotros sería el que se representó delante de los reyes en 1636 "the 17th. of November at Hampton Court the Coxcombe"¹⁴.

La fecha original de The Coxcomb debe establecerse entre la aparición del Quijote en su traducción francesa (1608) y, por razones que explicaremos en seguida, The Alchemist de Ben Jonson (1610). Se trataría pues de una de las escasas obras escritas en plena colaboración de Beaumont y Fletcher.

Veamos ahora las razones para esta fecha. A.S.W. Rosenbach en 1902, fue el primero en darse cuenta de que el argumento central de esta comedia derivaba de una novela incluida en la primera parte del Quijote: El curioso impertinente. La relación es evidente si comparamos los argumentos de ambas obras, pero existe además una cita de Jonson que une el Quijote, el Curioso impertinente y The Coxcomb:

You are a Don Quixote
Or a Knight of the Curious Coxcombe
(Alchemist IV, ii)

The Alchemist (1610) es pues la fecha límite para nuestra comedia. En cuanto a que la redacción pudiera ser más temprana, no hay nada demostrado ya que ignoramos si los autores utilizaron la traducción francesa o el manuscrito de la traducción de Shelton del que hemos hablado a propósito de The Knight of the Burning Pestle.

Respecto a la comedia en sí misma, digamos que el título no debe entenderse en el sentido moderno de la palabra coxcomb, la cresta del gallo, sino como el término con el que se conocía a los bufones, debido a que solían llevar un gorro rematado por una cresta de gallo.

La escena de The Coxcomb se sitúa en Inglaterra, aunque los nombres de los personajes son extranjeros, italianos en general, exceptuando un "Don Antonio" que parece señalar a España como centro de la acción, o tal vez se trate de una mera asociación de ideas con el origen de la fuente de esta comedia. Oliphant cree que habrían habido tres versiones, una en la que

la escena sería España, una segunda situando la acción en Francia y la tercera en la que se trasladarían los hechos a Inglaterra. Es posible que fuera así pero hoy en día no es posible probarlo. Tal y como la obra ha llegado hasta nosotros la versión más lógica es la que sitúa la acción en Inglaterra, y así cuando en el cuarto acto la madre pregunta a Mercury qué países ha visitado en sus viajes, éste le contesta:

Why Mother, as they lay before me, France, Spain,
Italy and Germany, and other Provinces

(Acto IV, 1, pag. 356, l. 23-4)

El argumento de The Coxcomb es el siguiente:

Antonio y Mercury vuelven de un largo viaje y llegan a la casa del primero donde la bella esposa de Antonio está celebrando una fiesta, ya que ha prometido celebrar todos los aniversarios de su boda hasta que su marido regrese del largo viaje que ha emprendido. Para no separarse de su amigo, Antonio propone a Mercury que se quede a vivir en su casa. Mercury prefiere la independencia, pero, ante los ruegos de su amigo no puede negarse. En la fiesta Mercury ve a Maria, la esposa de Antonio, y se enamora de ella. No quiere traicionar a su amigo e insiste en marcharse, pero su anfitrión no se lo permite. El joven no puede conciliar el sueño pensando en la esposa de su amigo y a media noche intenta salir de la casa. En la oscuridad no consigue encontrar el camino, finalmente topa con un criado que se niega a franquearle la puerta. Discute con él y con el ruido se despierta el matrimonio. Al saber que su amigo quiere marcharse Antonio sigue insistiendo para que se quede, hasta que finalmente Mercury le revela su súbita pasión por Maria. En vez de enojarse Antonio le propone que se quede a pasar la noche, ya buscará alojamiento a la mañana siguiente. Y respecto a su esposa, afirma que serán amigos como nunca lo fuera nadie, serán famosos como Damon y Pytheas o Pylades y Orestes, compartirán a su mujer y él mismo la cortejará en su nombre. Mercury cree que Antonio ha perdido el juicio.

A la mañana siguiente Antonio ha desaparecido. En realidad ha decidido observar secretamente como reaccionan su esposa y Mercury. Con este fin llega a su propia casa disfrazado de mensajero llevando una carta para la señora. La ha escrito él mismo y en ella requiere a Maria como si el remitente fuera Mercury. Aparentemente indignada después de la lectura de la carta, la esposa manda que encierren al mensajero, pero en realidad se ha dado cuenta de que el portador del mensaje no es otro que su marido. Molesta por la conducta de Antonio y la comedia de su desaparición después de tres años

de ausencia, decide actuar por su cuenta. Ha visto la dirección de Mercury en la carta y va a su casa para recriminarle el haberle escrito. Naturalmente él niega haber intervenido en la redacción de la carta. Maria le comunica la desaparición de Antonio y le dice que no quiere regresar a su casa para no afligirse, pues teme que haya muerto. Entonces Mercury la acompaña al campo a casa de su propia madre. Hasta allí llega Antonio nuevamente disfrazado, después de haber conseguido librarse dándose a conocer a los criados. Trae otra carta para Maria en la que los criados le dicen que temen que Antonio haya muerto.

Aquella noche Mercury va al cuarto de Maria, pero, consumado su amor se siente culpable. Por una parte, ha prometido a Maria que se casará con ella y no desea cumplir su promesa, y por otra, le molesta que la joven no haya querido esperar a casarse con él como proponía Mercury y que haya olvidado a su marido cuando apenas acaba de morir. Como era de esperar, Maria sabe perfectamente que Antonio no ha muerto y ha conseguido la revancha que quería ante la absurda conducta de su marido.

En respuesta a una denuncia, se presenta un juez que acusa a Maria y a Mercury del asesinato de Antonio. Antonio asiste a la escena disfrazado de mensajero y ve como Mercury se indigna ante la acusación. El joven está a punto de confesar cuál es su verdadera culpa, cuando Maria le dice en voz baja que se calle, que su marido vive y ella lo está viendo en aquel mismo instante, entonces se dirige al juez y hace un panegirico de su esposo diciendo que "would make himself a natural fool, to do a noble kindness to a friend". Antonio se da a conocer y todo acaba felizmente.

Hay una segunda historia en la comedia que no guarda relación alguna con el Curioso impertinente. Se trata de los amores de una joven pareja, Viola y Ricardo. El padre de Viola es muy intransigente y Ricardo es un joven galán muy dado a divertirse. Ambas cosas les acarrearán numerosos problemas y son causa de varios embrollos. Habían planeado fugarse pasando por alto la oposición del padre, pero cuando llega la hora, Viola se encuentra sola en la calle en plena noche, pues Ricardo ha entrado en una taberna con los amigos y se ha emborrachado olvidándose de ella. La joven pasa diversas vicisitudes, es asaltada por unos ladrones que la atan a un árbol en pleno bosque de donde es liberada por un falso galán y finalmente entra como criada en la casa de la madre de Mercury donde es hallada por su padre y Ricardo arrepentidos ambos de su conducta

para con la joven.

Pero cotejemos la historia central de The Coxcomb con el argumento del Curioso impertinente tal y como aparece en los capítulos XXXIII y XXXIV de la primera parte del Quijote:

En Florencia vivían dos grandes amigos, Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales. Eran solteros y mozos de una edad y de las mismas costumbres. Un día Anselmo se enamoró de una hermosa doncella y con el parecer de Lotario se determinó a pedirla por esposa a sus padres.

Se celebró la boda y acabadas las fiestas y el regocijo, Lotario comenzó a espaciar sus visitas a la casa de Anselmo, por parecerle que a pesar de su buena amistad su continua presencia podía redundar en menoscabo de la honra de su amigo. Anselmo notó esta remisión de Lotario y se quejó a él; convinieron finalmente que el amigo iría con mayor frecuencia a visitarles aunque Lotario no pensaba cumplir más que con lo que más conviniera a la honra de su amigo.

Un día Antonio le confió a Lotario que tenía una inquietud que le desazonaba, quería saber si Camila era capaz de resistir una tentación. Porque según él ¿qué había que agradecer a una mujer que fuera buena si nadie le decía que fuera mala? Y así pidió a su amigo que fuera el instrumento de aquella tentación, ya que por ser asunto de honra no podía pedírselo a nadie más. Lotario no podía creer lo que oía, intentó disuadir a su amigo con todos los argumentos posibles, pero Anselmo no se avino a razones. Así quedaron que a partir del día siguiente Anselmo se ausentaría después de la comida con alguna excusa y de este modo Lotario podría cortejar a Camila. Anselmo cumplió su parte en el acuerdo, pero Lotario, en vez de cortejar a la mujer de su amigo, pasaba la sobremesa fingiendo dormir. Después de un tiempo comunicó a Anselmo que su mujer era honrada y no se dejaba seducir. Pero el marido consiguió averiguar la verdad de lo ocurrido ocultándose en su propia casa, de manera que porfiando de nuevo con su amigo le hizo prometer que cortejaría a Camila con toda seriedad. Para que pudiera conquistar a su mujer con tranquilidad Anselmo se ausentó, marchándose a una finca que tenía no lejos de la ciudad. Camila, sorprendida y alarmada ante los avances de Lotario escribió a su marido pidiendo ayuda, pero éste, encantado del giro que tomaban las cosas, no se dio por enterado. Puesto en la estacada Lotario acabó por sucumbir a los encantos de Camila y ésta finalmente también se rindió. Anselmo regresó del campo y Lotario se deshizo en alabanzas de la honradez de su esposa.

Envalentonada con la conducta de su ama, la criada de Camila, Leonela, recibía también a un caballero, aunque lo hacía con muy poca discreción. Una madrugada, Lotario sorprendió al galán saliendo de la casa y creyendo que era algún admirador de Camila, preso de celos, fue en busca de Ansel-

mo. Para vengarse de la supuesta traición de su amada le contó que había notado en Camila signos indudables de que estaba a punto de rendírsele, hasta el extremo de que le había prometido recibirle en su gabinete en cuanto él se ausentara de nuevo. Anselmo quedó suspenso porque ya creía en la gloria de su vencimiento, pero al fin decidió fingir que se marchaba y ocultarse en la recámara para estar al tanto de lo que ocurriese. Arrepentido de lo hecho, Lotario explicó a Camila la situación. La joven al principio quedó espantada y furiosa con su amante, pero finalmente pensó en representar una comedia para engañar al oculto Anselmo. De este modo fingió contar a Leonela que estaba a punto de caer en la tentación con que quería vencerla Lotario, pero que antes que caer le mataría y se mataría ella.

Llegó Lotario y Camila fingió luchar furiosamente con él, y para dar mayor verosimilitud a la escena se clavó ligeramente el puñal. Anselmo creyó todo lo que había visto y oído y los dos amantes vieron el campo abierto para sus amores.

Y la historia acaba brevemente: "Al cabo de pocos meses bolvió Fortuna su rueda, y salió a plaza la maldad con tanto artificio hasta allí encubierta y a Anselmo le costo la vida su impertinente curiosidad".¹⁵

Que existe una relación entre los dos argumentos que acabamos de exponer parece innegable. En los dos encontramos hechos similares, dos grandes amigos, Anselmo y Lotario en el Curioso Impertinente, y Antonio y Mercury en The Coxcomb, de los que uno tiene una bella esposa y que por su imprudencia y su empeño en probarla, en los dos casos es burlado por la mujer y el amigo. En la novela de Cervantes el amigo, Lotario, se resiste durante mucho tiempo a cumplir lo que le piden y cortejar a la esposa de su amigo. También en la comedia, cuando Mercury se da cuenta de la atracción que siente por Maria, intenta marcharse por todos los medios y es el imprudente Antonio quien le lanza en los brazos de su propia esposa. Pero, encontramos matices diferentes, en The Coxcomb la esposa se da perfecta cuenta de lo que está pasando; ante el desinterés de Antonio quien después de tres largos años de ausencia en vez de estar a su lado se preocupó solo por el amigo, se disfraza y reaparece llevado de extraños propósitos, sin consideración al-

guna hacia su esposa, ésta que se siente dolida, en revancha decide seducir a Mercury.

En la novela de Cervantes, la esposa intenta resistir al galán, pero las circunstancias, impulsadas por su propio marido, se alían en su contra y al fin sucumbe a la tentación.

Los aspectos del Curioso Impertinente que se repiten en The Coxcomb son pues varios: la gran amistad entre dos jóvenes de los que uno está casado y tiene una bella esposa, el soltero no es insensible a la belleza de la mujer del amigo, y el marido decide poner a prueba la honradez de su esposa. La comedia está más cerca de la segunda mitad de la novela, cuando Anselmo ha sabido que su esposa está a punto de sucumbir a la tentación y decide que todo siga adelante, aunque él piensa asistir oculto a lo que supone que va a ser el desenlace del asunto y así conocer de primera mano el alcance de la fidelidad de la joven. De una manera paralela, en el primer acto de la comedia vemos como a pesar de que Mercury le dice a Antonio que está enamorado de su mujer, éste, aparentemente, le da carta blanca, sin embargo también pretende asistir a las entrevistas de ambos disfrazado de mensajero y así comprobar con sus propios ojos si su esposa le es fiel. En las dos obras encontramos una escena similar en la que el marido, oculto en la recámara en un caso, o disfrazado de recadero en el otro, escucha una conversación aparentemente genuina pero que no es más que un engaño para ocultarle la verdad.

A pesar de todos sus planes, el marido es engañado en las dos historias y en ambas podemos decir con Cervantes que a pesar de su curiosidad y sus estratagemas "quedó Anselmo (Antonio) el hombre más sabrosamente engañado que pudo auer en el mundo"¹⁶.

El plateamiento de The Coxcomb interpreta libremente los elementos tomados de Cervantes dando a la historia un verismo más al alcance del público teatral, es decir, la relación entre el amigo, la esposa y el marido, tiene unas bases más cercanas a la realidad cotidiana que las más especulativas de Cervantes.

El amigo, que es la figura más humana de las tres, enamorado de la esposa ajena no desea faltar a la amistad, y si bien finalmente cae, lo hace creyendo que su amigo ha muerto; la esposa, en cambio, ofendida por el desinterés del marido, decide tomar su desquite seduciendo a Mercury; y el marido que parece apreciar en mucho la amistad que le une a Mercury, desconfía sin embargo tanto de él como de su esposa. Los papeles han cambiado sutilmente desde el Curioso Impertinente, donde el marido no llega a desconfiar nunca del amigo, sólo desea probar a su esposa; la esposa es una mujer llena de buena intención que cuando se ve en peligro pide auxilio a su marido, y es cuando éste se desentiende de su deber de velar por el cuidado de su esposa, cuando ella finalmente cae en la trampa que le han tendido; tal vez la figura del amigo sea la más semejante en ambas obras ya que si bien se resiste por todos los medios a los requerimientos de Anselmo, acaba dejándose llevar por sus sentimientos.

La idea de la amistad es mucho más elevada en la narración española, donde tanto la absoluta confianza del marido en su amigo como la tenaz resistencia de éste ante el peligro, dejan muy en alto el concepto que ambos tienen del compañerismo. Tal vez por esta razón sea una historia mucho más negativa, al demostrarse que al fin y a la postre, los buenos sentimientos de ambos acaban fracasando, Lotario cae en la tentación y falta a sus deberes de amistad y Anselmo acaba descubriendo la infidelidad de su esposa y del amigo.

Si en Cervantes cuesta comprender la actitud de Anselmo y su extraña curiosidad, en The Coxcomb, la actuación de Antonio, aunque diferente, es también bastante incomprensible. Le vemos decirle a Mercury que su amistad será famosa, que ambos serán como Damon y Pytheas y que él cortejará a su esposa en su nombre, y al poco, se finge desaparecido o muerto y empieza a vigilarle estrechamente. Veamos parte de la primera escena del segundo acto:

Mercury. Since you are so importunate, I'll tell you, I

love your Wife extreamly.

Antonio. Very well.

Mer. And so well that I dare not stay.

Ant. Why?

Mer. For wronging you, I know I am flesh and blood, and you have done me friendships infinite and often, that must require me honest, and a true Man, and I will be so, or I'll break my heart.

Ant. Why, you may stay for all this, methinks.

Mer. No, though I would be good, I am no saint, nor is it safe to try me, I deal plainly.

Ant. Come, I dare try you, do the best you can.

Mer. You shall not, when I am right agen, I'll come and see you, till when, I'll use all Countryes, and all means, but I will lose this folly, 'tis a Divil.

Ant. Is there no way to stay you?

Mer. No, unless you will have me such a villain to you, as all men shall spit at me.

Ant. Do's she know you love her?

Mer. No, I hope not, that were recompence fit for a Rogue to render her.

(Acto II, i, pags. 326-27)

Hasta aquí se destaca simplemente la honradez de Mercury y la amistad de Antonio que confía en las virtudes de su amigo, pero, después de una larga alabanza a la noble disposición de Mercury.

Antonio. If ever any had a faithful friend, I am that Man, and I may glory in't. this is he, that ipse, he that passes all Christendome for goodness, he shall not over goe me in his friendship, 'twere recreant and base, and I'll be hang'd first, I am resolv'd, go thy wayes. a Wife (shall) never part us: I have consider'd, and find her nothing to such a friend as thou art; I'll speak a bold word, take your time and woo her, you have overcome me clearly, and do what's fitting with her, you conceive me, I am glad at heart you love her; by this light, ne're stare upon me, for I will not flye from it, if you had spoken sooner, sure you had been serv'd; Sir, you are not every Man, now to your taske, I give you free leave, and the sin is mine if there be any in it.

Naturalmente Mercury protesta pero Antonio no admite réplicas y añade:

Ant. There is a thing in hand...A sound one, if it take right, and you be not peevish. We two will be - you would little think it; as famous for our friendship -

Merc. How?

Ant. If (God) please, as ever Damon was, and Pytheas; or

Pylades, and Orestes, or any two that ever were: do you conceive me yet?

Merc. No, by my troth, Sir; he will not help me up sure.

Ant. You shall anon, and for our names, I think they shall live after us, and be remember'd while there is a story; or (I) lose my aime.

Merc. What a vengeance ailes he? How do you?

Ant. Yes faith, we two will be such friends, as the world shall ring of.

Merc. And why is all this?

Ant. You shall enjoy my wife.

(Acto II, 1, pages. 327-328)

La actitud de Antonio es incomprensible. Sin embargo sus palabras "There is a thing in hand..." nos hacen sospechar que prepara algo. En conjunto creemos que los fragmentos que hemos transcrito delatan el intento de traducir al teatro la extraña historia de Anselmo, el Curioso Impertinente, más que otras semejanzas argumentales. De no existir el testimonio contemporáneo de Ben Jonson, que ya hemos mencionado, en el Alchemist, texto en el que el autor que conocía intimamente a Beaumont y a Fletcher, cita un Coxcomb relacionándolo con el Quijote y con el Curioso Impertinente proporcionándonos una prueba de que todos conocían el origen del argumento, la relativa ambigüedad del personaje de Antonio le relacionaría definitivamente con el también ambiguo Anselmo, a pesar de los múltiples cambios introducidos en la historia.

The Double Marriage.

The Double Marriage es una tragedia escrita hacia 1620 por Fletcher en colaboración con Philip Massinger. Como obra teatral es bastante floja. Hablamos de ella en el capítulo dedicado a las obras relacionadas con la historia de España donde decíamos que el argumento central basaba parte de su tema en las Memorias de Philippe de Commynes, cuando en el libro VII se narra la invasión de Italia por Carlos VIII rey de Francia y la caída de la dinastía aragonesa de Nápoles¹⁸.

Nos hallamos ante otra de las obras relacionadas con el Quijote, aunque en este caso, la deuda se reduce a una sola escena.

La acción de The Double Marriage¹⁷ transcurre en Nápoles:

En esta ciudad gobierna el tirano Ferrand. Diversos caballeros entre los que se encuentra Virolet, traman un complot para acabar con el dictador, pero, uno de los conjurados, Rovere, resulta ser un traidor. Virolet es avisado a tiempo y consigue ocultarse pero su esposa Juliana es sometida a tormento. La ejemplar conducta de la dama conmueve a Ferrand que perdona a Virolet y a los demás conjurados con la condición de que emprendan una expedición contra el pirata Sesse que tiene preso a Ascanio el sobrino de Ferrand.

A pesar de la valentía y el arrojo de los expedicionarios, Virolet es apresado. La hija de Sesse, Martia, se enamora de él hasta el punto de que está dispuesta a liberar al prisionero Ascanio si Virolet se casa con ella. El caballero napolitano, aparentemente olvidando que ya está casado, le da palabra de matrimonio y su conducta con Martia parece sincera hasta que regresa a Nápoles. Allí, al enfrentarse con su esposa, se da cuenta del alcance de su compromiso con la hija del pirata. Arrepentido de su conducta no consuma su boda con Martia, quien, desechada, se convierte en su enemiga acérrima y acaba siendo la amante del tirano. Se suceden diversas intrigas, Sesse que se había declarado en rebeldía por un injusto agravio, tiene derecho al trono de Nápoles y desea recuperarlo, por lo que decide atacar la fortaleza de la ciudad. Finalmente, Virolet que para sus fines se ha disfrazado como si fuera Rovere, es apuñalado por su propia esposa que no se da cuenta de la suplantación y pensaba estar matando al traidor. Juliana muere de pena. Sesse consigue vencer la fortaleza, Ferrand es decapitado, pero obligado a juzgar a su propia hija, renuncia a la corona en favor de

Ascanio.

Sin duda este argumento tiene poco que ver con la literatura española, sin embargo, en la escena primera del quinto acto, encontramos un pasaje que vuelve a llevarnos a Cervantes. En este caso la relación es con un pasaje de la segunda parte del Quijote que se acababa de publicar en Inglaterra en 1620. Se trata del episodio del banquete de Sancho en la ínsula, en el que haciendo burla de él, los amigos y servidores del duque no le dejan probar bocado. La escena, que es prácticamente independiente del argumento central de la tragedia, forma parte de lo que podríamos considerar su "anticlimax", el protagonista de la misma es Castruccio, un cortesano mentecato al que en las "dramatis personae" se define como "a court Parasite".

Para divertirse el tirano Ferrand autoriza a Castruccio para que se vista con sus ropas y se haga pasar por el rey. A fin de burlarse de él, en la corte se prepara un banquete acompañado de música al que llevan al fingido monarca, pero, un médico con el pretexto de cuidar de su salud impide que Castruccio pruebe bocado.

La escena es muy similar a la del Quijote, recordemos lo que ocurre allí:

...assi como Sancho entró en la sala, sonaron chirimias, y salieron quatro pages con aguamanos, que Sancho recibió con mucha grauedad...sentose Sancho a la cabecera de la mesa, porque no auia mas que aquel assiento y no otro seruicio en toda ella...a su lado en pie vn personage que después resulto ser medico, con vna uarilla de uallena en la mano. Leuataron vna riquissima y blanca toalla con que estauan cubiertas las frutas y mucha diuersidad de platos de diuersos manjares...otro que hazia el oficio de maestresala llegó vn plato de fruta delante, pero apenas huuo comido vn bocado, quando el de la varilla, tocando con ella en el plato, se le quitaron de delante con grandissima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar; yua a prouarle Sancho; pero antes que llegasse a el ni le gustasse, ya la varilla auia tocado en el, y un page alçandole con tanta presteza como el de la fruta. Visto lo qual por Sancho, quedó suspenso, y, mirando a todos, preguntó se se auia de comer aquella comida como juego de maessecoral. A lo qual respondió el de la vara:

- No se ha de comer, señor gouernador, sino como es vso y

costumbre en las otras insulas donde ay gouernadores. Yo, señor, soy medico...y miro por su salud mucho mas que por la mia,... y lo principal que hago es assistir a sus comidas y cenas, y dexarle comer de lo que me parece que le conuiene, y a quitarle lo que imagino que le ha de hazer daño y ser nociuo al estomago; y assi mandé quitar el plato de la fruta por ser demasiado humeda, y el plato del otro manjar tambien le mandé quitar, por ser demasiado caliente y tener muchas especias que acrecientan la sed; y el que mucho beue, mata y consume el humedo radical, donde consiste la vida.

- Dessa manera, aquel plato de perdizes que estan alli asadas, a mi parecer, bien sazonadas, no me haran algun daño.

A lo que el medico respondió:

- Estas no comerá el señor gouernador en tanto yo tuuiera vida...

Veamos ahora qué ocurre en el quinto acto de The Double Marriage:

Castruccio. Where's this wine?

Why shall I choak? do ye long all to be tortur'd?

Doctor. Here Sir.

Cast. Why, what is this? why Doctor.

Doc. Wine and water Sir.

'Tis Sovereign for your heat, you must endure it.

Villio. Most excellent to cool your night-piece Sir;

Doc. You are of a high and cholerick complexion, And you must have allayes.

Cast. Shall I not have sheere wine then?

Doc. Not for a world: I tender your dear life Sir; And he is no faithful subject -

Vil. No, by no means:

Of this you may drink, and never hang, nor quarter, Nor never wheep the fool, this liquors merciful.

Cast. I will sit down and eat then: Kings when th' are hungry,

May eat I hope?

Doc. Yes, but they eat discretely.

Cast. Come, tast this dish, and cut me liberally: I like sauce well.

Doc. Fie'tis too hot Sir:

Too deeply season'd with the spice, away with't. You must acquaint your stomach with those dyets Are temperately nourishing.

Cast. But pray stay Doctor, And let me have my meat again.

Doc. By no means:

I have a charge concerns my life.

Cast. No meat neither;

Do Kings never eat Doctor?

Doc. Very little Sir.

And that too very choice.

Vil. Your King never sleeps Brother,
He must not sleep, his cares still keep him waiting.
Now he that eats and drinks much is a dormouse:
The third part of a wafer is a weak diet.

Cast. Appoint me something then.

Doc. There.

Cast. This I feel good,
But it melts too suddainly; yet, how, that gone too!
Ye are not mad! I charge you. (take away)

Doc. For your helath Sir,
A little quickens nature, much depresses.

Cast. Eat nothing for my health? that's a new dyet,
Let me have something, something has some savor.
Why thou uncorteous Doctor, shall I hang thee?

Doc. 'Tis better Sir than I should let you surfeit,
My death were nothing.

Vil. To loose a King, were terrible.

Cast. Nay, then I'll carve myself, I'll stay no ceremonies.

This is a Partridge Pye, I am sure that's nourishing.

Or Galen is an Ass: 'tis rarely seasoned:

Ha Doctor have I hit right? a mark a mark there?

(take away)

Vil. What ails thy grace?

Cast. Retrivy those Patridges.

Or as I am a King -

Doc. Pray Sir be patient,
They are flown too far.

Vil. These are breath'd pyes an't please you,
And your hawkes are such Buzards.

Cast. A King and have nothing,
Nor can have nothing!

(Acto V, i, pags. 391-393)

La situación es semejante a la del Quijote. En ambas obras encontramos a un personaje de mentirijillas que es llevado a un banquete por sus burladores, en el cual, debido a su supuesto alto rango, es el único comensal. Uno de los cortesanos se hace pasar por médico y le prohíbe sistemáticamente todos los manjares con la excusa de que son malos para su salud y de que por su oficio y su cargo solo desea lo mejor para él.

Hay detalles curiosamente iguales:

...aquel plato de perdizes que estan alli asadas y, a mi parecer bien sazonadas, no me haran ningún daño.

Cast. ...This is a Patridge Pye, I am sure that's nourishing,

Or Galen is an Ass: 'tis rarely seasoned:

(Acto V, 1, pag. 292, l. 31-32)

En ambos casos Sancho y Castruccio se revuelven infructuosamente contra el médico tirano que no les deja comer:

...Y uueluo a dezir que se me vaya, Pedro Rezio, de aqui; si no, tomaré esta silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeça, y pidanmelo en residencia, que yo me descargaré con dezir que hize seruicio a Dios en matar a vn mal medico.

Cast. ...Why thou uncorteous Doctor, shall I hang thee?

(Acto V, 1, pag. 392, l. 26)

o contra Villio:

Cast. ...Whip me this fool to death; he is a blockhead.

(Acto V, 1, pag. 392, l. 6)

A parte de la semejanza de la situación y de estas pequeñas coincidencias, vemos también que los personajes son los mismos. Castruccio ocupa el lugar de Sancho Panza y el papel de Villio en la tragedia es similar al del maestresala del Quijote, apoyando y corroborando lo que dice el médico.

Parece pues suficientemente clara la relación existente entre ambas obras, y que al escribir la escena del fallido banquete de Castruccio en The Double Marriage, Fletcher siguió la pauta del banquete de Sancho en la insula tal y como se describe en el capítulo XLVII de la segunda parte del Quijote.

Women Pleased.

Dentro de este grupo de obras inspiradas directamente en la literatura española y siguiendo un orden cronológico, la siguiente que encontramos es Women Pleased¹⁹. Se trata de una tragicomedia desigual de la que prácticamente carecemos de datos históricos. Es muy extraño que una obra atribuida a Beaumont y Fletcher no dejara constancia alguna de haberse repre-

sentado antes del cierre de los teatros. Women Pleased ni siquiera se incluye en el repertorio de los King's men de 1641. Es probable que fuera una obra de poco éxito y que no se incluyera en el repertorio. Para fecharla el único dato concreto de que disponemos está en el folio de 1679, donde la obra va precedida de un reparto de actores que es el mismo que antecede a The Little French Lawyer y The Custom of the Country, lo que implicaría que todas se habían representado entre mayo de 1619 y mayo de 1623, período durante el cual los King's men mantuvieron dicho elenco. Sin embargo esta representación es probable que no fuera el estreno de la obra sino una revisión realizada en estas fechas.

El tema central de Women Pleased deriva de una novela española que fue muy traducción en la época y que incluso llegó a utilizarse a manera de libro de texto para aprender idiomas. Nos referimos a la Historia de Grisél y Mirabella de Juan de Flores. Por otra parte, Women Pleased también parece que tomó elementos de The Wife of Bath's Tale de Chaucer y del Decameron de Boccaccio²⁰. Todas ellas son fuentes que existían ya en inglés en el siglo anterior y no aclaran nada respecto a la fecha de composición de la tragicomedia fletcheriana. En The Taming of the Shrew se hace referencia a un personaje de la comedia llamado Soto, nombre del bufón de la tragicomedia de Fletcher. En la obra de Shakespeare, el "Lord" se dirige a un actor teatral queriendo recordar su papel en una comedia "where you woo'd the gentlewoman" y el comediante contesta "I think 'twas Soto that your honour means"²¹. Sin embargo, en Women Pleased, Soto tiene la intención de cortejar a Belvidere pero no llega a hacerlo. Por ello, decir que el comediante que representaba el papel se distinguía por su modo de cortejar a la dama nos parece un tanto forzado si ha de referirse a la obra de Fletcher que ha llegado hasta nosotros. No parece pues preciso que se trate de Soto, criado de Claudio, de la tragicomedia fletcheriana. El hecho es un tanto desconcertante pues no se conoce otro Soto al que pueda referirse. Si

realmente admitiésemos que se trataba de una mención a este personaje, habría que suponer que la obra tuvo una redacción muy temprana, hacia 1603-4, lo que es muy improbable, siendo como es obra de Fletcher solo, sin colaboración alguna, y en esto sí que todos los estudiosos están sorprendentemente de acuerdo. Parece más verosímil suponer que Women Pleased se basara en alguna comedia anterior, probablemente de finales del XVI. Abunda en esta suposición el hecho de que sea una obra bastante mal construida con elementos que parecen muy anticuados para haber sido escritos en la madurez literaria de Fletcher.

La acción de esta tragicomedia se sitúa en Florencia:

La duquesa de Florencia tiene una hija de gran belleza, Belvidere. La joven tiene numerosos pretendientes, pero a la madre ninguno le parece bastante bueno. El mismo duque de Milán, desdeñado por la joven, había enviado a unos jinetes para raptarla. Al saberlo la madre hace que la joven sea recluida en la fortaleza. Sin embargo, Belvidere ama a Silvio desde la infancia y el joven la corresponde. Silvio, que es pariente del capitán de la ciudadela, consigue poder ver a Belvidere a pesar de su encierro, pero son sorprendidos y según las leyes del país el joven debe morir. No obstante, Belvidere alega que la culpable es ella y que es ella la que debe ser castigada con la muerte. Los dos amantes porfían cada uno queriendo salvar al otro de tan triste fin, hasta que la duquesa decide que Silvio sea desterrado durante un año, si al final de este período puede contestar a una pregunta que ha escrito en un pergamino, quedará absuelto, si no, tendrá que morir.

Con el paso del tiempo Belvidere parece haberse conformado con la pérdida de Silvio, incluso dice estar dispuesta a casarse con el duque de Siena. La madre está tan contenta del cambio operado en la joven que se ofrece para hacerle cualquier regalo y Belvidere aprovecha la ocasión para averiguar el secreto que debe descifrar Silvio. Se celebra un banquete en honor del duque de Siena, pero Belvidere no se presenta, ha desaparecido de palacio. El duque, ofendido, se convierte en el peor enemigo de Florencia.

Durante este tiempo Silvio ha buscado sin éxito la solución del enigma. Desengañado se va al campo intentando hallarla entre las gentes sencillas. Para no ser descubierto, pues su cabeza está puesta a precio, ha tenido que enrolarse en el ejército y aparece vestido de soldado. Belvidere que también se halla en el campo y que ha adoptado un disfraz de anciana, le encuentra y sin darse a conocer le da ánimos para la batalla. En el enfrentamiento de los dos ejércitos, Silvio vence

al duque de Siena y le quita una valiosa joya.

En la corte, la duquesa desea conocer al valiente caballero que ha vencido al duque para honrarlo debidamente. Llega Silvio vestido con armadura y con el rostro cubierto y es nombrado general, pero al descubrirse su verdadera identidad le encierran en la cárcel. Belvidere se acerca a él en su papel de anciana y le dice que le ayudará si promete casarse con ella. El joven acepta el trato y soluciona el enigma. Cuando todos le hacen objeto de burlas por su futura boda Belvidere descubre su verdadera personalidad.

La historia central se amplía con las aventuras que les suceden a diversos personajes como Claudio, enamorado de Belvidere y rival de Silvio durante un tiempo; su criado Soto; Isabella, la bella esposa del avaro Lopez, a la que pretende el alcaide de la fortaleza; el propio Lopez del que todos hacen burla y pretenden engañar; y muy especialmente, las del criado de Lopez, Penurio, una de las figuras picarescas de las que hablamos ya en el apartado anterior.

Para nosotros el interés de Women Pleased radica en la fuente de la que deriva el argumento central, es decir, la Historia de Grisel y Mirabella. La acción de la novela de Juan de Flores es muy simple, de hecho, la obra se divide en dos partes, una, la que narra los infortunados amores de los jóvenes Grisel y Mirabella y otra muy curiosa en la que encontramos un extraño diálogo entre dos personajes. Uno era una figura histórica, el catalán Torrellas famoso en la época como detractor de las mujeres²², y el otro era un ente de ficción: Braçayda. Se entabla una discusión entre ambos en la que Torrellas actúa de acusador y la dama intenta defender a Mirabella. Al final la princesa es condenada y la obra acaba con la venganza de las mujeres agraviadas por los juicios de Torrellas y la terrible muerte del poeta.

La Historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda, la qual compuso Juan de Flores a su amiga, fue objeto de numerosas ediciones y reediciones que se remontan a 1524, 1526, 1529 y 1533. No existen ejemplares de ediciones anteriores, pero los estudios recientes parecen indi-

car que se publicó por primera vez en Lérida hacia 1495.

Fue traducida al italiano por Lelio Aletiphilio, probablemente se trata del mismo Lelio Manfredi que tradujo la Cárcel de Amor y el Tirant lo Blanch, con el título de Historia de Aurelio e Isabella. El traductor cambió también los nombres de Torrellas por Afranio y el de Braçayda por Hortensia. Esta traducción italiana sirvió de base para la versión francesa y la anónima inglesa History of Aurelio and of Isabell. Se hizo una edición cuatrilingüe en Amberes en 1556 que se reimprimió en Londres en 1586 pero sin el texto español. En una nueva edición hecha en Amberes en español y francés "para los que quisieran aprender una lengua u otra", se hizo una cierta adaptación del texto a fin de que el lenguaje fuera más moderno y se adoptó el cambio de nombres introducido por Aletiphilio, incluso en la versión castellana. En 1608 hubo una nueva edición en Bruselas en cuatro lenguas: italiano, francés, español e inglés. No faltaron pues oportunidades para que Fletcher conociera la obra.

La Historia de Grisel y Mirabella es una novela curiosa e interesante por su ingenuidad, pero resulta un tanto incomprensible el éxito extraordinario que alcanzó en su época.

La acción se sitúa en Escocia. El rey de Escocia, siendo ya de edad avanzada, tuvo una hija a la que llamaron Mirabella. La joven "fue de tanta perfección de gracias acabada, que ninguno tanto loarla pudo que el cabo de su merecer contar pudiesse". A su belleza la joven unía el ser la heredera del reino de su padre, por lo que tenía gran cantidad de egregios y nobles pretendientes. Pero el rey "por el grande merecimiento que ella tenía" la quería tanto "que a ninguno de los ya dichos la quería dar" y añade Flores "De manera que el grande amor suyo era a ella mucho enemigo, y como ya muchas veces acaesce cuando hay dilacion en el casamiento de las mujeres ser causa de caer en verguença y yerros, assi a ésta despues acaescio...assi como su edad crecía, crecían y doblaban las gracias de su beldad en tanto grado que cualquier hombre dispuesto a amar, assi como la mirasse le era forçado ser preso de su amor e tan en extremo la amavan que por su causa venían a perder las vidas, tanto que la flor de la casa del rey su padre fenecio sus días en esta tal guerra. De manera que sabido por el rey la hizo meter en un lugar muy secreto que ningun varon verla pudiesse, por ser su vista muy peligrosa." A pesar de todo, un caballero

llamado Grisel, logró introducirse en la torre donde estaba encerrada Mirabella y consiguió enamorarla. La joven no pudo encubrir sus amores a una de sus sirvientas, quien a su vez tenía relaciones con el maestresala del rey que acabó descubriendo la situación. El caballero al saberlo se apresuró a comunicarlo al rey y los dos amantes fueron sorprendidos en la cámara de Mirabella. El monarca que tenía a gala su justicia, mandó que ambos fueran enviados a la cárcel. "E las leyes de su reino", sigue la novela, "mandaban que cualquier que en tal yerro cayesse, el que mas causa fuesse al otro de aver amado que padesciesse muerte, y el otro destierro por toda su vida, y como acaesce quando dos personas se aman el uno tener mas culpa que el otro en la requesta, por esto las leyes no disponian que las penas fuessen yguales."

Los dos amantes entablaron una generosa competencia cada uno para mostrar que era más culpable que el otro, hasta el extremo de que el rey no sabía qué decidir, por lo que encargó al consejo que solucionara el problema. Este, incapaz de tomar una decisión, ordenó que se buscara por todo el mundo una dama y un caballero que más pudiesen saber de amores, que fueran experimentados en la materia y que pudieran solucionar el pleito.

Para representar al sexo femenino fue elegida una dama conocida por su gran prudencia y merecimiento "la cual se había visto en muchas batallas de amor y en casos dignos de gran memoria que le habían acaescido con grandes personas que la amaban y pensaban vencer", se trataba de Braçayda. Al mismo tiempo se buscó en los reinos de España un caballero idóneo para esta cuestión y se eligió a Torrellas "un especial hombre en el conocimiento de las mujeres y muy osado en los tratos de amor y mucho gracioso, como por sus obras bien se prueba". En el pleito entre Braçayda y Torrellas triunfó el maligno catalán y Mirabella fue condenada a la hoguera. Llegado el momento de la ejecución de la sentencia, el infeliz Grisel se precipitó en las llamas para no asistir a la muerte de su amada. Ante tal desventura el clamor popular consiguió salvar a Mirabella, pero la joven, no pudiendo resistir la muerte de su amante, se arrojó desde una ventana de palacio al patio donde el rey tenía sus leones y fue devorada por las fieras.

La novela termina con la venganza de las mujeres sobre Torrellas. El causante de la desgracia y burlador de tantas mujeres, había decidido de pronto cortejar a Braçayda, sin tener en cuenta que la dama estaba intimamente ofendida por su derrota y dolida por los sucesos ocurridos. Por lo que Braçayda atrayendo al catalán a una falsa cita, le puso en manos de la reina y sus damas, quienes le dieron muerte en medio de terribles

tormentos y reproches. "E despues que no dexaron ninguna carne en los huesos, fueron quemados, de su ceniza guardando cada qual una buxeta por reliquias de su enemigo. E algunas ovo que por joyel en el cuello la traían, porque trayendo mas a la memoria su venganza, mayor placer ovienen".

Comparando este argumento con el de Women Pleased parece innegable la deuda que la tragicomedia de Fletcher tiene respecto a la primera parte de la novela de Juan de Flores. Esta deuda puede ser directa, a través de cualquiera de las ediciones existentes en inglés, o como parece más probable, a través de una obra teatral escrita hacia el final del siglo XVI.

Women Pleased introduce una serie de cambios obvios como es el paso de la acción de Escocia a Florencia. El rey de Escocia se convierte en la duquesa de Florencia; Mirabella (Isabel en las traducciones) es Belvidere; Grisel es Silvio, pero en la obra de Fletcher se cambia totalmente el final de la narración, añadiéndose diversas anécdotas accesorias para dar mayor cuerpo a la obra. Son las historias que ya hemos mencionado de Claudio y su criado Soto, Isabel la esposa del avaro Lopez y la del criado de éste Penurio. Sin embargo, la acción de la novela y la línea central de Women Pleased son muy similares y la semejanza no puede ser casual.

En este sentido debemos recordar que la Historia de Grisel y Mitabella sirvió de inspiración a otro dramaturgo, en este caso el español Lope de Vega, quien tomó también parte del argumento de la novela para su comedia La ley ejecutada.

Los dos primeros actos de La ley ejecutada siguen también muy de cerca la acción de la novela, luego el argumento se complica con diversos sucesos y al final la historia tiene también una conclusión feliz. En Lope la acción se sitúa en Hungría y los enamorados, después de porfiar ambos su culpabilidad, descubierta por una carta que la princesa Lisarda había enviado a Federico imprudentemente, es condenada a morir y Federico es desterrado. Sin embargo, el encargado de que se diera muerte a la princesa, finge que ésta ha sido degollada y atándole un pa-

ñuelo ensangrentado al cuello, hace creer a todos que ha muerto. La princesa se marcha de la corte vestida de hombre en pos del desterrado Federico. El joven, airado por la sentencia que cree se ha aplicado a su amada se ha refugiado junto a la reina de Polonia cuyas huestes quiere dirigir contra el rey de Hungría. La hermosa reina polaca se enamora de Federico y es en parte correspondida por el joven, con gran indignación de Lisarda que se presenta como el fantasma de sí misma primero y luego como la persona de un hermano que todos creían muerto. Al final de la comedia se descubre que Federico es en realidad sobrino del rey de Hungría, hijo de un hermano del monarca preso por la desconfianza del rey hacia él, y casa con Lisarda.

Las dos obras son diferentes, no obstante, en la segunda parte de ambas hallamos algunas similitudes sorprendentes que posiblemente son casuales pero que no dejan de sugerirnos la posibilidad de que Fletcher conociera la comedia de Lope: el disfraz que adoptan ambas princesas al marchar de la corte y bajo el que intervienen en los sucesos que le ocurren a su amado en el destierro y el hecho de que ambos jóvenes, Silvio y Federico, solucionen parte de sus problemas en la guerra.

Según la cronología de Morley y Bruerton²⁴ La ley ejecutada se escribió entre 1620 y 1630, tal vez en 1626. Hemos cotejado ambos textos pero no hemos hallado ninguna semejanza, más allá de las ya citadas, que nos permitiera suponer que Fletcher conocía la obra de Lope de Vega.

The Elder Brother.

La siguiente obra de este grupo es The Elder Brother²⁵. Las primeras noticias que tenemos de esta comedia proceden de diarios que escribieron dos espectadores, en los que anotaron el haber visto esta obra en febrero de 1634/5 y en abril de 1635.

La fecha de redacción es importante para nosotros ya que que-

remos establecer la posibilidad de que existiera algún lazo de unión entre esta obra de Fletcher y la comedia de don Pedro Calderón de la Barca De una causa dos efectos²⁶. Algunos eruditos propugnaban una primera redacción temprana de The Elder Brother, Oliphant suponía que existió una primera versión escrita hacia 1614 y que Massinger habría escrito una segunda versión para la representación dada en Hampton Court en diciembre de 1636 y febrero de 1637, como consta en las anotaciones de Sir Henry Herbert. También se había dicho que Fletcher que murió en el verano de 1625 había dejado la comedia sin terminar y que Massinger se encargó de reescribirla diez años más tarde, con lo que The Elder Brother tendría muy poco de Fletcher. Pero creemos que la realidad es muy otra. A parte de los diarios que hemos mencionado y que han salido a la luz en estos últimos años, que desmienten rotundamente la segunda teoría que hemos apuntado, el estudio estilístico de la comedia demuestra que como en otras ocasiones (The False One y The Spanish Curate, por ejemplo), Fletcher escribió los actos segundo, tercero y cuarto, dejando para Massinger el planteamiento y terminación de la obra en los actos primero y quinto. No parece haber ninguna razón sólida para suponer que Massinger realizara más trabajo del previsto al plantear el desarrollo de la obra entre ambos escritores o tardara más de lo acostumbrado en acabarlo.

Por otra parte, una cita que aparece en el cuarto acto (iii, pag.39): "Then like blew Neptune courting of an Island", ha permitido establecer una relación con el Neptune's Triumph de Ben Jonson. La imagen de Neptuno cortejando a una isla es una figura poco corriente, pero esto es exactamente lo que ocurría en la obra de Jonson. Esta máscara que se había preparado para la representación que iba a darse en la noche de Reyes de 1623 - 1624, no llegó a representarse y Ben Jonson conservó el material que luego incluyó en The Fortunate Isles and Their Union que se representó en la corte en enero de 1624/5. La alusión nos permite pensar que Fletcher estaba escribiendo The

Elder Brother por estas fechas ya que las máscaras dejaban en el público un recuerdo bastante perecedero que no hubiera tenido interés citar años más tarde. Es probable pues que nuestro dramaturgo acabara la comedia unos meses antes de su muerte y que debido al largo cierre de los teatros a causa de la peste que a él mismo le costó la vida, no se estrenara hasta unos meses más tarde.

Weber, el primer editor moderno de Beaumont y Fletcher, vio ya la relación entre la comedia de Calderón y esta obra de Fletcher, relación que también admitió Gregg²⁷ en su edición de la comedia, aunque este último llega a la conclusión final de que a pesar de las semejanzas que concurren en ambas comedias, la elaboración de la trama es demasiado diversa para creer que existiera una deuda real y por ello supone la existencia de una fuente común desconocida. Bentley se limita a citar estos hechos pero no aporta opinión personal alguna.

Nos parece un tanto absurdo el querer recurrir a una fuente no encontrada, tal vez inexistente, cuando tenemos una contemporánea, asequible para el dramaturgo y precisamente procedente del teatro español en el que Fletcher se inspiró en varias ocasiones. Decir que el tratamiento es muy diverso es simplemente constatar la capacidad creativa de Fletcher que inspirado por un tema podía cambiarlo según su gusto personal. Nuestro dramaturgo tenía un talento muy versátil y al igual que podía escribir en estrecha colaboración con Beaumont, escribía otras por sí mismo enteramente o encargaba a Massinger que planteara la situación que había pensado y le diera fin escribiendo los actos primero y quinto, que parece ser eran los que menos le apetecía escribir a él mismo y él se lanzaba de lleno a la acción de los actos segundo, tercero y cuarto, como parece que ocurre en la comedia de que estamos hablando. Igualmente podía tomar una novela de Cervantes, el Persiles y Segismunda y escribir una comedia (The Custom of the Country) basada enteramente en episodios de esta obra cervantina, pero mezclándolos y cambiándolos a su manera; o tomar

dos obras diferentes y yuxtaponerlas escribiendo algo que hasta cierto punto procede de los modelos de que partió pero que en realidad resulta completamente nuevo, como es el caso de Rule a Wife and Have a Wife . Y siendo tan diverso su modo de trabajar no debe sorprendernos que le gustara el planteamiento de la obra calderoniana y que basándose en ella se lanza a escribir por su cuenta cambiándola y transformándola a su gusto. Negar el talento de Fletcher y su gran creatividad en el campo de la elaboración de las más complicadas estructuras teatrales es no haberle comprendido. El interés y la emoción de sus comedias nunca decaen y en este arte llegó a ser un maestro. Para sus fines se valió de innumerables fuentes a las que siempre supo dar un toque personal y creativo, combinándolas adaptándolas y cambiándolas según su peculiar modo de hacer y los intereses del público.

Pero veamos ahora ambas obras un poco más de cerca. El argumento de The Elder Brother es como sigue:

Un caballero francés, Lewis, decide casar a su única hija Angelina, con uno de los hijos de Brisac, terrateniente vecino que posee una rica heredad. Precisamente los hijos de éste acaban de regresar a casa, Charles procedente de la universidad de Lovaina y Eustace, el menor, de la corte. Charles, preocupado solo por los libros rehusa el matrimonio con Angelina que es aceptado enseguida por Eustace. Sin embargo existe un obstáculo, Eustace no es el heredero. Pero Brisac decide solventar el problema induciendo a Charles a renunciar a su herencia a cambio de asegurar su manutención y dinero para comprar libros. Miramont, el hermano de Brisac y tío de los jóvenes, que está convencido de la valía de Charles, intenta persuadir a su hermano para que no cometa tal desatino y al no poder convencerle, nombra a Charles heredero de sus bienes. Llegado el día de la firma de las escrituras, Lewis se presenta acompañado de su hija Angelina. Charles les ve llegar y queda prendado de la belleza de la joven. Cuando Brisac acude a su aposento a pedirle que firme los papeles, Charles dice que lo hará en presencia de Eustace y de la novia, pero al volver a ver a Angelina, se niega a firmar. Se despierta en él un nuevo y fulgurante interés por las mujeres, hasta el extremo de que declara su amor a la joven y consigue que ella le acepte.

Lewis, indignado ante este cambio de actitud se niega a aceptar a su hija en casa. Por otra parte, Brisac, harto de Eustace y sus pendencieros amigos les manda a la calle, pero

el joven regresa en su compañía dispuesto a recuperar a Angelina por la fuerza de las armas. Sin embargo, Charles consigue derrotarles y echarles fuera de la casa. Avergonzado por su conducta, Eustace, que siente renacer en él la caballerosidad, vuelve para desafiar a su hermano en una lucha noble. La noticia de que Lewis ha llegado con sus gentes y se ha llevado a Angelina y a Brisac con una orden del rey, reconcilia a los dos hermanos que emprenden un viaje hacia París para liberar a su padre y a la joven. La comedia acaba cuando Miramont consigue convencer a Lewis para que acepte la boda de Charles y Angelina, y todos regresan a casa.

En la comedia de Calderón De una causa dos efectos, la acción transcurre en Italia. En vez de los caballeros franceses Brisac y Lewis nos encontramos con los duques de Mantua y Milán y en lugar de Charles y Eustace vemos a Carlos y Fadrique, dos hermanos de temperamento opuesto. Los sucesos de la comedia son como sigue:

El duque de Mantua tiene dos hijos gemelos, Carlos joven estudioso siempre encerrado en sus libros, y Fadrique, interesado sólo por la vida cortesana. El padre ve con buenos ojos a Fadrique, aunque no sabe cual de los dos es su heredero, ya que al nacer, el peligro que corrían sus vidas hizo que las matronas no los señalaran.

El duque de Milán que estaba enemistado con el de Mantua desea ahora hacer las paces y en prenda ofrece la mano de su hija Diana para que el hijo que no pueda ser duque de Mantua lo sea de Milán. Carlos, el estudioso, en una escapada de sus libros, había asistido de incógnito a una justa en la que había conocido a Diana de la que se enamoró, por ello acoge con júbilo la oportunidad que se le presenta de volver a ver a la joven. Pero Fadrique, para imitar a su hermano, dice que también quiere ir a Milán y alega que ha visto una pintura de Diana y ha quedado prendado de ella. Los dos hermanos se presentan pues en la corte de Milán. Fadrique enterado de la divisa que había utilizado su hermano en su escapada a aquella corte, la utiliza para suplantarle y hacerse pasar por el caballero misterioso que asistió al torneo y del que la princesa se enamoró. Sin embargo, Diana desconfía, somete a Fadrique a una prueba de memoria y demuestra que no fue él quien asistió a la justa. Al conocer la suplantación de Fadrique, Carlos le desafía. El duque de Mantua enterado de las disensiones entre sus hijos llega a Milán y ve con sorpresa que Carlos el estudioso se ha vuelto cortesano y que el amor ha convertido a Fadrique de frívolo en prudente. Al final Carlos es preferido por Diana, no por sus mayores o menores méritos sino simplemente porque se enamoró de él.

en el troneo.

Las semejanzas entre los dos argumentos saltan a la vista. En los dos casos tenemos a dos hermanos de caracteres opuestos, uno estudioso y sólo preocupado por los libros y otro frívolo y amante de la vida de la corte; en segundo lugar aparece un caballero (Lewis o el duque de Milán) que ofrece a su hija en matrimonio a uno de los dos hermanos; el hermano estudioso se enamora de ella a primera vista y deja de lado sus libros; ambos hermanos pelean por el amor de la bella; y finalmente todo acaba felizmente con la boda de la joven con Carlos (Charles), el hijo estudioso.

Que Carlos y Charles son el mismo se hace evidente si comparamos los primeros versos de la obra de Calderón con otros del primer acto de The Elder Brother. En la comedia calderoniana Federico duque de Mantua pregunta por su hijo a Enrique, el criado de Carlos:

Federico. ¿Qué hace Carlos?

Enrique. Todo el día
Encerrado con Platón
Y Aristóteles (que son
Luz de la filosofía)
Se ha estado, sin permitir
Que entre a verle, sino solo
Su maestro, nuevo Apolo
De nuestra edad.

Federico. Divertir
No quiero el noble ejercicio
De sus estudios; que aunque
Es mi hijo, y en él fue
Mas curiosidad que oficio
El saber, tanto he estimado
El deseo, la afición,
El gusto y la inclinación
Con que a las letras se ha dado,
Que no quiero estorbar
Un punto, por conocer
Que tiene mas que saber
Quien tiene mas que mandar.

(Jornada I, escena 1)

En el primer acto de la comedia de Fletcher, en otra escena similar, Brisac pregunta al criado Andrew por su hijo:

Brisac. ...where's my Charles?

speak, Andrew, where did'st thou leave thy Master?

Andrew. Contemplating the number of the Sands in the High way, and from that, purposes to make a Judgement of the remainder in the Sea: he is, Sir, in serious study, and will

loose no minute, nor out of's pace to knowledge.

(Vol.II, acto I, 11, pag. 5)

La escena es sorprendentemente igual aunque las palabras difieran. Sin duda existe la posibilidad de que existiera una fuente común hoy desaparecida, como supone Gregg, pero, nos parece mucho más probable que Fletcher se basara en la historia que se representa en De una causa dos efectos, que conocería directamente por una "suelta" o a través de alguna amistad que la hubiera visto en España y que partiendo de ella desarrollara la situación a su modo. Por ello aunque hay una serie de elementos comunes el resultado es bastante diverso.

The Noble Gentleman.

La última comedia de este grupo es The Noble Gentleman²⁸, uno de cuyos personajes guarda cierta relación con Don Quijote.

Se trata de una obra de autoría y redacción muy discutidas a la que Sir Henry Herbert dio licencia considerándola como escrita por Fletcher, en 1625, cinco meses después de la muerte del dramaturgo. Este es el único dato fehaciente sobre la composición y el autor de la obra, cuyo texto un tanto confuso parece sugerir que se trate de la última de las comedias de Fletcher, probablemente terminada después de su muerte.

La mayoría de los argumentos aducidos por los eruditos en oposición a este único dato histórico tienen más de sentimentales y tendentes a apoyar una teoría determinada que de estrictamente realistas y científicos. Uno de dichos argumentos

se basa en el prólogo y en el epílogo que aparecen con The Noble Gentleman en las ediciones en folio.

El prólogo habla de que la obra era popular "twenty yeares agoe", es decir, es un prólogo escrito para una representación de la obra veinte años después de su estreno, lo que si aceptamos que la inscripción de Sir Henry Herbert se hizo al estrenarse la misma, nos daría una reposición hacia 1645, fecha en la que los teatros estaban cerrados. Sin duda se darían representaciones clandestinas, pero no parece que fueran a escribirse prólogos nuevos para tales ocasiones. Partiendo de ahí se ha querido suponer que la comedia se había escrito mucho antes. Según Oliphant incluso habría habido una redacción primera hacia 1608. Por otra parte, en el epílogo se apunta que se trata de una revisión, lo que abundaría en la teoría de que es una comedia anterior a 1625. En cualquier caso la realidad es que tanto el prólogo como el epílogo que se aducen en defensa de tales teorías para fechar la obra al comienzo de la carrera de Fletcher, habían aparecido ya en las ediciones en cuarto de 1649. El prólogo se había antepuesto a la tragedia de Thierry and Theodoret y el epílogo seguía a The Woman Hater, y puesto que tanto uno como otro fragmento no hacen ninguna referencia concreta al texto de The Noble Gentleman y su contenido es muy general, parece probable que se trate de elementos de repertorio que se podían anteponer a cualquier obra según las necesidades de la compañía.

Respecto al autor de la comedia hay también un total desacuerdo. Algunos como G.C. Macaulay no creen que Fletcher tuviera nada que ver con ella, en cambio otros han creído advertir las plumas de Fletcher, Rowley, Shirley, Middleton y Massinger. Frente a opiniones tan dispares, la única actitud posible es pensar que Sir Henry Herbert sabía lo que se hacía cuando autorizó la comedia a nombre de Fletcher.

Como hemos dicho, para nosotros The Noble Gentleman es una obra interesante por sus posibles conexiones con Don Quijote y en otro aspecto, por las alusiones ya apuntadas a la contro-

vertida figura de Lady Arabella Stuart, cuya figura se relacionó con los intereses españoles en Inglaterra²⁹.

La comedia situa la escena en Francia:

Monsieur Marine, el "noble gentleman", desea triunfar en sociedad y conseguir un título nobiliario. Con este fin está gastando las rentas que le corresponden de sus propiedades rurales. Vive en París y lleva una intensa vida social agasajando a diversos personajes que su esposa considera importantes para sus proyectos de nobleza. Entre tanto, Madame Marine coquetea con toda una corte de admiradores.

Un primo de provincias llega a la capital pretendiendo acabar con este estado de cosas y está a punto de convencer a Marine para que no siga dilapidando sus bienes y vuelva a establecerse en el campo. Pero, entre la esposa de Marine y sus amigos, engañan al "noble gentleman" haciéndole creer que el rey le ha concedido el título de duque y persuadiéndole que es deseo del monarca el que se mantenga en secreto la concesión de tal dignidad. Ante las reverencias que sus mejores invitados le prodigan, el caballero se convence del nombramiento, hasta el extremo de que el primo de provincias queda también deslumbrado y se dispone a conseguir a su vez un título de nobleza.

En diversas escenas de la comedia aparece un extraño personaje, el loco Shattillon, al que los amores han trastornado el cerebro y cree que el rey tiene presa a su amada por ser pariente muy cercana del monarca y hallarse dentro de la línea sucesoria. El caballero es objeto de numerosas burlas hasta que al fin de la comedia recupera la razón. Es este personaje de Shattillon el que presenta un paralelismo con la figura del Quijote. La relación fue observada por R.W. Bond, quien con este motivo propugnaba una fecha temprana para la comedia a fin de que Beaumont hubiera podido intervenir en su redacción, pero lo bastante tardía para que fuera posterior a la aparición del Quijote de Shelton, es decir, entre 1612 y 1616. Bentley se hace eco del hecho aunque niega que la relación con el Quijote pueda demostrar algo respecto a la fecha de composición de la comedia. En este sentido estamos de acuerdo con el profesor Bentley, ya que la impresión producida por la obra de Cervantes podía volver a recordarse muchos años más tarde, sobre todo si tenemos en cuenta que los ecos del Quijote alcanzan a The Knight of the Burning Pestle, The Faithful Friends, The

Prophetess, The Coxcomb o The Double Marriage, escritas todas en fechas muy diversas.

El caracter caballeresco de Shattillon y algunas de las escenas en que aparece, ponen en evidencia su inspiración quijotesca. Especialmente cuando vemos al loco caballero transformando una situación vulgar, incluso cómica, en algo heroico. Bond señala la solemne defensa de Shattillon de la causa real enfrentándose a Jaques y a Marine; su esfuerzo por salvar al mismo Jaques: o la devoción a su amada:

I know my duty;
Next unto my King, I am to kneel to you.
(Acto V, 1, pag. 236, l. 33-4)

En el cuarto acto vemos al caballero abogando por la causa de su señor el rey. En una escena cómica en la que el criado Jaques vestido con una armadura se dispone a defender el derecho de Marine a ser reconocido como duque de Borgoña, Shattillon llega de improviso y enseguida imagina alguna intriga terrible:

Shattillon. ...A man in Armor too: God save the King,
The world will end, there's nought but treachery.
.....
Of all the plots the King hath laid for me
This was the shrewdest, 'tis my life they seek
And they shall have it: if I should refuse
To accept the challenge in the King behalf,
They have some cause to take away my life,
And if I do accept it, who can tell,
But I may fall by doubtful chance of War?
'Twas shrew'd, but I must take the least of evils,
I take my gauntlet up, thou treacherous man.
That stands in armed Coat against the King.
Whom God preserve, and with my single sword.
Will justify whatever he commands:
I'll watch him for catching of my words
.....
Why shrink'st thou back? thou hast an evil cause;
Come forward man, I have a rock about me,
I fight for my true Liege.
.....
Come, do thy worst, for the King shall see
All is not true, that is reported of me.
.....
Darest thou not fight? behold then, I do go

Strong with the zeal I bear my Sovereign,
And seize upon that haughty man himself.
Descend the steps (that thou hast thus usurp'd
Against the King and State), down to the ground,
And if thou utter but a syllable
To cross the Kings intent, thou art but dead;
There, lye upon the earth, and pine, and dye.
Did ever any man wade through such storms
To save his life, as poor Shattillon?

(Acto V, i, page. 234-5)

En el mismo acto hay otra escena entre Shattillon y el criado Jaques, en la que Shattillon hace partícipe al sirviente de la supuesta persecución que sufre por parte del rey. Pero al darse cuenta de que al conocer la situación Jaques también corre peligro, caballerosamente decide protegerle y defenderle a toda costa:

Shat. I say you cannot catch me, Sir.

Jag. Not catch you, Sir?

Shat. No Sir, nor can the King,
With all his stratagems, and his forced tricks,
Although he put his nobles in disguise;
Never so oft to sift into my words,
By course of Law, lay hold upon my life.

Jag. It is business that my Lord the Duke
Is by the King imployed in, and he thinks
I am acquainted with it.

Shat. I shall not need to rip the cause up,
From the first, to you,
But if his Majesty had suffer'd me
To marry her, though she be after him,
The right heir general to the Crown of France.
I would not have convey'd her into Spain,
As it was thought, nor would I e'er have joyn'd,
With the reformed Churches, to make them,
Stand for my cause.

.....
Alas good friend you are undone,
The more ill fortune, mine to be the means
Of your sad overthrow, you know not me.

Jag. No truly Sir.

Shat. Would you had never seen me,
I am a man pursu'd by the whole state
And sure some one hath seen me talk with you.

Jag. Yes, divers Sir.

Shat. Why then your head is gone.

Jag. I'll out of town.

Shat. Would it were soon enough.

Stay if you love your life, or else you are taken.

Jaq. What shall I do?

Shat. I'll venture deeply for him,
Rather than to cast away an innocent,
Take courage friend, I will preserve thy life,
With hazard of my own.

Jaq. I thank you, Sir.

Shat. This night thou shall be lodg'd within my doors
Which shall all be lock'd fast, and in the morn
I'll so provide, you shall have free access,
To the Sea-side, and so be shipt away,
E'r any know it.

(Acto IV, 1, pags. 214-16)

Bond cree ver también un recuerdo de los efectos que la locura de Don Quijote produjo en Sancho Panza, cuando en el tercer acto Jaques participa de la flasa ilusión de Marine que se cree duque:

Cozin. Shall I believe thee, Jaques?

Jaq. Sir you may.

Coz. Didst thou not dreame?

Jaq. I did not.

Coz. Nor imagine?

Jaq. Neither of both: I saw him great and mighty,
Saw the Monsieurs bow, and heard them cry,
Good health and fortune to my Lord the Duke.

Coz. A Duke art sure? a Duke?

Jaq. I am sure a Duke,
And so sure, as I know my self for Jaques.

(Acto III, 1, pag. 199)

Es posible que Bond tenga razón, pero la escena nos parece menos evidente que las anteriores, ya que cualquier criado crédulo como Jaques habría reaccionado del mismo modo ante la trampa tendida a Marine por los amigos de su esposa. En conjunto, La relación de The Noble Gentleman con el Quijote es más intuitiva que material. Entre ambas obras no vemos una dependencia clara, pero creemos que el caballero Shattillon, siendo una figura muy diversa, tiene rasgos que le acercan al Ralph de The Knight of the Burning Pestle o al Sir Pergamus de The Faithful Friends que veremos a continuación. El detalle de la armadura (IV, 1) con la que se viste Jaques parece escrito a propósito para reforzar la relación entre Shattillon y el Caballero de

la Triste Figura. Vemos repetir un lance humorístico que ya vimos en The Knight of the Burning Pestle y en The Faithful Friends, donde el caballero vestido de armadura resulta cómico porque está fuera de época. Shattillon no se sorprende de hallar a Jaques con una armadura, todo lo contrario, le parece natural y una prueba más de los trabajos y los peligros que se alzan a su paso. En vez de proseguir con el tono burlesco que tiene la escena, Shattillon la transforma en una situación noble y heroica y se dispone a defender con su propia vida a su soberano que cree en peligro.

The Faithful Friends.

Hemos dicho que The Noble Gentleman era la última de las comedias de este grupo en el que hemos incluido las obras que se inspiran en lances o aspectos de textos españoles, pero en realidad falta todavía una comedia, que por no estar incluida en el canon, es decir, en la edición del folio de 1679, vamos a estudiarla separadamente. Esta comedia es The Faithful Friends que fue registrada por Moseley el 29 de junio de 1660 como The Faithfull Friend a Comedy, by Francis Beaumont & John Fletcher. Esta atribución de Moseley viene reforzada por la adscripción de la obra en el manuscrito que ha llegado hasta nosotros. El Rev. Alexander Dyce la incluyó en su edición de la obra de ambos dramaturgos en 1812.

Los críticos, basándose en pruebas intrínsecas de tipo métrico y literario, niegan en su mayoría que la comedia sea de nuestros autores, si bien Oliphant, la máxima autoridad en este aspecto, parece muy convencido de que se trata de una obra de Fletcher, probablemente en colaboración con Beaumont, revisada más tarde por Field y Massinger. Tanto E.K. Chambers como

G.E. Bentley mencionan la obra sin aventurar ningún juicio al respecto. Por ello y ante las numerosas contradicciones entre los estudiosos, creemos que es mejor atenernos a las pruebas externas no literarias considerándola una obra de Beaumont y Fletcher rehecha años después posiblemente por Massinger y Field para una reposición posiblemente hacia 1620. La razón para esta fecha viene dada por la alusión a Felipe III y al duque de Lerma que hemos citado ya en otro capítulo y que se halla escrita en pasado, por lo que parece probable que se escribiera después de la caída del valido en 1618, o tal vez, después de la muerte del rey en 1621.

The Faithful Friends³⁰ es una comedia bastante floja. Sitúa la acción en la Roma clásica bajo el reinado de Titus Martius. Su argumento es una intriga política y sentimental urdida por algunos cortesanos ambiciosos que pretenden derrocar al tiránico Titus Martius y acabar con el joven general Marcus Tullius. Los amores del rey hacia Philadelphia, la esposa del general, constituyen un ejemplo de su poder tiránico. Pero, como tragicomedia que es, en el último acto el rey reconoce su abusiva conducta y renuncia al trono ante el senado, mientras el general Marcus Tullius que todos creían muerto, regresa triunfante a Roma.

Los pasajes humorísticos los proporcionan por una parte, un grupo de ciudadanos, teóricamente romanos, como el herrero Blacksnout y sus amigos el sastre Snipsnap y el zapatero Calveskin, y por otra, Sir Pergamus y su enano Dindimus.

En las figuras de estos dos últimos volvemos a encontrar reminiscencias de la parodia de los libros de caballerías a la que recurrieron nuestros dramaturgos en diversas ocasiones después de su familiarización con la primera parte de D. Quijote de la Mancha. Ignoramos si esta relación aparece ya contemplada en algunos de los libros que estudian la obra de Beaumont y Fletcher y que no hemos podido conseguir por ningún medio, sin embargo no lo creemos probable pues no hemos encontrado ninguna alusión al respecto. No pensamos que la semejanza es-

capara a los estudiosos del tema, nos parece más probable que la comedia fuera olvidada por no hallarse incluida en las ediciones del canon. No obstante, por corrupta que esté la versión que ha llegado hasta nosotros, las pruebas que abogan por la autoría de ambos dramaturgos son lo suficientemente sólidas como para que no olvidemos mencionar otra comedia relacionada con nuestro Quijote.

En The Faithful Friends la parodia carece de la fuerza creativa que encontramos en la comedia del caballero "of the Burning Pestle". Sir Pergamus ha tomado del Quijote poco más que la idea de la parodia de la caballería. Su figura está desprovista de la grandeza del hidalgo de la Mancha, ni siquiera tiene la dignidad de Ralph del Knight of the Burning Pestle. Sus aventuras no son quimeras ni imaginaciones producidas por la locura, en las que Don Quijote y Ralph creen, sino mentiras, enredos para hacer valer su manía de parecer un caballero andante y poder pasar por guerrero valeroso y esforzado.

En la obra, Sir Pergamus representa el papel de un rendido admirador de Flavia, la dama de compañía de la bella Philadelphia, y tanto ésta como la doncella y los caballeros que las acompañan en las reuniones cortesanas, suelen hacerle blanco de sus burlas. Flavia le describe así:

He is styled the right worshipful Sir Pergamus: a gallant of some six hundred a year, but no more wit than I wish my husband should have. He was here yesterday to shew his clothes, a new suit some two hundred year behind the fashion. ...and then entered into an amorous discourse of the troublesome adventures in love betwixt him and one of his mother's milkmaids, interlarded with strong sighs that would have toured a windmill.

(Acto II, 11)

Nos encontramos con un humor más vulgar, menos ingenioso, pero vemos repetirse las imágenes de la condición "hidalga" de Sir Pergamus, "a gallant of some six hundred a year": de su locura, se cree un caballero andante y llega a aparecer vestido con una vieja armadura; de su contradictorio enamoramiento de una mujer del pueblo "a milk-maid", imagen un tanto forzada

ya que Sir Pergamus pretende amar también a Flavia; incluso se menciona un molino de viento. Evidentemente puede tratarse de paralelismos casuales, pero difícilmente podríamos hallar tantas connotaciones quijotescas en tan pocas líneas si no se tratara de una secuela a la lectura de Cervantes escrita totalmente a propósito.

En el mismo acto, en una escena posterior, leemos la siguiente acotación:

Flavia brings in Sir Pergamus, dressed in an old suit of armour, with a capon's tail in his beaver, and wearing a long sword, and Dindimus carrying his lance and shield.

Philadelphia no puede menos de exclamar:

Phil. Bless me, what pageant's this?

Sir Perg. Now, Flavia, behold thy Pergamus
In arms complete, for thy sweet sake address,
With lance and shield likewise, and in my crest
The favour thou bestow'dst me last day,
Whose very shaking shall the man dismay
Dares stand the force of my unvanquish'd arm.

El lenguaje del caballero no puede ser más grandilocuente. En un aparte el enano que Sir Pergamus tiene como escudero dice de sí mismo:

Dindimus. The Squire of Low Degree
That does attend upon this errant Knight

Palabras que admiten claramente que Sir Pergamus pretende ser un caballero andante, lo que era evidente por el argumento de la obra pero no se había dicho explícitamente.

Por otra parte encontramos alguna mención a libros de caballerías, así en el acto segundo (iii), Calveskin, el zapatero y el soldado Bellario discuten y parece que van a llegar a las armas:

Calv. Then come forth
Thou Durindan so bright

Draws his sword.

Bell. Why, now, mad Orlando!

En cuanto al carácter de Sir Pergamus, recordemos que además de grandilocuente y de sufrir la locura de creer que es un caballero andante, es un mentiroso. En el acto tercero (ii) acu-

de a la casa de Philadelphia donde se reunen diversos cabal-
los, y antes de empezar a contar sus aventuras, en un aparte
con su criado Dindimus dice:

...Dindimus,
Be sure to second whatsoe'er I say,
And swear it, too, profoundly.

En contraste con las aventuras que inventa, en su primera en-
trada en escena, cuando dirigiéndose a Flavia le dice que ya
tiene la prenda que ella le había dado en su último encuentro,
añade:

Whose very shaking shall the man dismay
Dares stand the force of my unvanquished arm

Dindimus responde en un aparte:

I'll swear invanquished was ne'er tried yet
(Acto II, 11)

Lo mismo vemos en sus peroratas a los caballeros narrando las
aventuras que ha realizado con las armas que lleva, Dindimus
va comentando en apartes cuál es la verdad de lo sucedido:

Sir Perg. Behold this shield.

Dind. We bought it at an armourer's Aside.

Sir Perg. 'Tis from the arm of bold Arminius

The stoutest champion of the Sabinets
When on my lance's point from his horse's back
I bore't some three spears' length, fell to the ground,
Which Dindimus took up; in that career
Ere I could stay my Neapolitan steed,
Unhors'd some fifteen more.

(Acto III, 11)

y así sigue explicando de dónde proceden los trofeos que lleva
y contando aventuras imaginarias.

En la quinta escena del cuarto acto, en el templo de Marte,
se desarrolla un episodio en el que Sir Pergamus va a deponer
sus armas dispuesto a contraer matrimonio. La escena aparece
en un papel a parte del manuscrito y según Dyce "in the auto-
graph of the author". La escena está descrita como sigue: "The
Plott of a Scene of mirth to conclude this fourth Acte". "En-
ter Sr Pergamus the foolish knight like a Bridegroome, leading
Flavia his Bride, Bellario the singing Soludier, Blacksnout

the Smith, Snipsnap the Tayler, and Calveskin the Shoemaker.

An Altar to be sett forth with the Image of Mars. Dindimus the Dwarfe Bearing Sr Pergamus: Launce and shield w^{ch} are hung up for trophees, and Sr Pergamus: vowes for loue of Flavia neuer to beare Armes agen,..."

La escena pone fin a la intervención del loco caballero en la tragicomedia y es un digno epílogo a toda la locura que le hace creer que es un caballero andante.

A nuestro juicio nos encontramos ante una comedia en la que se explota la parodia caballeresca inspirada por la edición de la primera parte del Quijote en 1605. Teniendo en cuenta la forma corrupta en que ha llegado hasta nosotros y la refundición o revisión llevada a cabo por Massinger y Field, es difícil decir si el original podía ser anterior o posterior a The Knight of the Burning Pestle. Parece más bien una secuela en la que aparecen muchos de los elementos que se utilizaron en la comedia del Caballero de la Mano de Almirez Ardiente. Sir Pergamus representa a un caballero que no está en su sano juicio, "but no more wit than I wish my husband should have" dice de él Flavia, debido a ello cree que es un caballero andante e imagina aventuras que cuenta a los demás sabiendo muy bien que no son ciertas, y anda por la corte vestido con una vieja armadura. Su lenguaje altisonante imitado de los libros de caballerías, sus amores supuestos con "one of his mother's milk-maids" en contradicción con su admiración por Flavia con la que se casa en el cuarto acto, y las burlas de que es objeto, no pueden dejar de recordarnos la figura de Ralph el caballero "of the Burning Pestle" y naturalmente a nuestro Don Quijote de la Mancha al que creemos debe su existencia.

- b) Obras que siguen un original español en varias escenas o en su totalidad.

Es este el grupo más nutrido, en él incluimos once comedias y tragicomedias del canon. Nos parecería que el grupo queda incompleto si no hiciéramos al menos mención de otra obra conflictiva en muchos aspectos y que no se editó en el folio de 1679, aunque parece indudable que Fletcher intervino en su redacción. Es el Cardenio o Double Falsehood, comedia que como su nombre indica, deriva de la historia de Cardenio que se narra en la primera parte del Quijote.

La fidelidad al original español de muchas de las obras de este grupo es verdaderamente extraordinaria. Love's Pilgrimage es prácticamente una escenificación de Las dos doncellas de Cervantes; The Island Princess traduce al teatro fragmentos de la Conquista de las islas Molucas de Argensola; The Custom of the Country es una amalgama de diversas aventuras de las que se narran en el Persiles y Segismunda; The Spanish Curate que en parte escenifica un episodio del Poema del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes, en cambio, tiene muchos elementos de creación personal del autor, y sin embargo, incluye una carta prácticamente copiada palabra por palabra de la novela española. Hay otras comedias en las que la deuda con la literatura española es menos importante, pero, en conjunto, todas las obras del grupo son sumamente interesantes para nosotros y demuestran hasta qué punto John Fletcher apreciaba nuestra literatura y consideraba la creatividad de los escritores españoles.

En este grupo hemos intentado también mantener el orden cronológico, siempre con las debidas reservas causadas por la dificultad de fechar algunas de las comedias y la falta de acuerdo entre los estudiosos del tema. En este apartado no citamos a Francis Beaumont puesto que a nuestro juicio, todas las come-

dias del grupo son obra de John Fletcher, solo o con la ayuda de algún colaborador, generalmente Philip Massinger, aunque cabe la posibilidad apuntada por Oliphant, de que Beaumont interviniera en la redacción de la primera de las que incluimos aquí cuya redacción se sitúa hacia 1616. Es decir, según Oliphant es posible que Beaumont colaborara con Fletcher para escribir Love's Pilgrimage.

Love's Pilgrimage.

Love's Pilgrimage³¹ es una comedia cuyo argumento se basa en una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, La dos doncellas. Su fecha de redacción ha sido discutida, aunque parece muy probable que se escribiera hacia 1616. La autoría hasta cierto punto también es dudosa; posiblemente sea una comedia escrita por Fletcher solo, aunque cabe que contara con la colaboración de Beaumont. Es difícil demostrar cualquiera de las dos opciones ya que el texto que tenemos sufrió una revisión profunda hacia 1635, como consta en las notas de Sir Henry Herbert donde hallamos mención a una cantidad pagada a su ayudante William Blagrave cuyo importe era el que se cobraba normalmente para autorizar la revisión de una obra. No obstante, Oliphant creyó reconocer la pluma de Beaumont, mientras que otros analistas decían hallar la de Field e incluso la de Shirley. Este último nombre nos parece sumamente improbable, pues Shirley pertenecía a una compañía rival, la de Queen Henrietta's y en tales condiciones no iba a ayudar a Fletcher que era el principal escritor de la de King's men. En cualquier caso lo innegable es que Fletcher escribió buena parte de la obra sino la comedia entera.

Una curiosidad con relación a Love's Pilgrimage es que ciertos pasajes de la primera escena son inguales a otros de The

New Inn de Ben Jonson. La semejanza es tal que se trata indudablemente de una copia. The New Inn se estrenó cuatro años después de la muerte de Fletcher y aunque algunos han supuesto que Johnson colaboró con Fletcher y luego recuperó lo que él mismo había escrito adaptándolo a The New Inn, lo que no es imposible dada la estrecha amistad que unía a los dos escritores, lo más probable es que tales añadidos, como otras modificaciones que pueden hacer difícil el reconocer a Fletcher en algunos pasajes, se introdujeran al hacer la revisión de la comedia en 1635.

La obra es virtualmente una escenificación de Las dos doncellas. Se han añadido algunas ampliaciones o variaciones en anécdotas secundarias para mejor cubrir la extensión de los cinco actos, pero la fidelidad al original es extraordinaria y la hallamos incluso en detalles casi insignificantes.

En primer lugar vemos como se mantienen muchos de los nombres originales de la novelita cervantina: el de las dos doncellas, como tales y el que adoptan en sus papeles de varón, Theodosia - Theodoro y Leocadia- Francisco; el de Marc Antonio; el del padre de éste Leonardo; y los de don Henriques De Cardinas y su hermano don Zanchio. La misma fidelidad se mantiene en cuanto a los topónimos. La acción transcurre en parte en Barcelona, en una versión de la ciudad curiosa y entrañable, pero también se transcriben otros nombres geográficos que aparecen en la novela: Castilblanco ("Castel Bianco"), Osuna, Sevilla, Salamanca y el Puerto de Santa María ("Port St. Maries").

La historia que se representa en Love's Pilgrimage es la siguiente:

Theodosia llega disfrazada de hombre a la posada de Osuna y pide que le den una habitación para retirarse. Resulta ser la única que hay en el albergue y tiene dos camas. La joven paga por las dos y se retira sin cenar. Incubo, el alguacil de Castel Bianco, se lamenta de que cuando los huéspedes no quieren cenar él tampoco puede comer. Llega un nuevo huésped, Philipo, pide una cama, pero le dicen que las dos que hay en la posada están ya ocupadas por un joven caballero. Philipo encarga una cena a tiempo para que Incubo pueda participar y

y actuar de escanciador de vino, trinchador, catador, etc... Philipo insiste en tener una cama, está dispuesto a pagar por una sola lo que el otro huésped ha pagado por dos. Al final gracias al ingenio de Incubo que exige al huésped que le abra la puerta diciendo que necesita la cama para un enviado del rey en misión de estado, consigue entrar. En el cuarto el primer huésped se lamenta, Philipo le pregunta qué le pasa y éste le cuenta que en realidad es una mujer, hija de don Alphonso y que ama a un Marc-Antonio, hijo de un noble vecino, que había intercambiado sortijas con él y se habían prometido amor, pero Marc-Antonio había desaparecido antes de la boda. Philipo pide que traigan luces y reconoce a su propia hermana. A pesar de todo está dispuesto a ayudarla. Llega un conocido a la posada quien dice que regresa de acompañar a Marc-Antonio a Port St. Maries, ya que se ha alistado en un nuevo regimiento que parte para Nápoles. Sabedores de que las galeras se dirigen primero a Barcelona, los dos hermanos deciden ir hacia aquella ciudad.

Entre tanto, el padre de los jóvenes se ha dado cuenta de la desaparición de Theodosia, Alphonso se presenta irrito en la casa de Marc-Antonio en demanda del paradero de su hija.

Philipo y Theodosia, quien viaja todavía como si fuese un chico y responde al nombre de Theodoro, se encuentran con un grupo de gentes que han sido asaltados por unos facinerosos. Entre ellos se halla un joven de hermoso aspecto, es Leocadia. Philipo pide una capa para cubrirle pues los ladrones le han dejado solo con el jubón. Leocadia dice llamarse Francisco y ser hijo de don Henriques de Cardinas, pero los hermanos saben que no es cierto pues don Henriques es su vecino. Leocadia alega entonces que en realidad es su sobrino, hijo de don Zanchio, pero éste a su vez sólo tiene una hija. Philipo le dice que si lo desea puede ocultar su origen y se excusa por su curiosidad. Sin embargo Theodosia se ha dado cuenta de que el supuesto caballero es una dama y a solas las dos, Leocadia le cuenta la historia de sus amores con Marc-Antonio, el joven vecino que acudía a menudo a su casa para cazar con su padre, del cual tiene una cédula reconociendo sus amores y que Leocadia le quiere hacer cumplir, sin embargo dice temer a su vecina Theodosia quien le había robado el amor del joven. Está dispuesta a alcanzar a Marc Antonio aunque sea en Italia. Theodosia no dice nada de sí misma pero le comunica a su hermano que Francisco es en realidad Leocadia y Philipo empieza a enamorarse de la joven.

En Barcelona se encuentran Leonardo y don Pedro esperando las galeras. Llegan don Alphonso y don Sanchio dispuestos a hacer justicia y a obtener satisfacción por las ofensas recibidas. Marc-Antonio baja a tierra y ve a Eugenia, la esposa del gobernador de la ciudad, y al querer ver su rostro que lleva tapado con un velo, tiene una pelea con el cortejo de la dama. Se forma un gran tumulto y Marc-Antonio cae

herido. Entre la multitud se encuentran Philipo, Leocadia y Theodosia. Esta, al ver a Marc Antonio herido cae al suelo desmayada. Los de las galeras se llevan al herido y Leocadia les sigue. Parece que lo que ha ocurrido es un nuevo episodio de la vieja querrela entre la ciudad y las galeras, que aflora de vez en cuando. Marc Antonio, herido, ha sido llevado a la casa del gobernador. Allí pide quedarse a solas con Eugenia y fingiendo estar desfallecido pretende conquistarla. Al final todos coinciden en el palacio del gobernador. Leocadia se da a conocer y reclama de Marc Antonio que cumpla el contrato, pero éste, que se siente enfermo y se arrepiente de sus veleidades, recuerda a Theodosia y dice que no puede cumplir lo que firmó, pues al escribir aquella cédula ya estaba comprometido con Theodosia que es la única con la que debe casarse. Theodosia se da a conocer y Philipo consuela a la triste Leocadia que por fin acepta casarse con él. La comedia termina solucionando los problemas de honor que tienen los tres ancianos caballeros a lo que colabora en gran manera la esposa del gobernador, Eugenia.

En la novela de Cervantes la acción se desarrolla de la siguiente manera:

A la posada del Castellano llegó un caminante casi desmayado. Era gallardo, de unos dieciséis años e iba solo sin criado alguno. Pidió le diesen luego una habitación donde recogerse y a poder ser solo. Le ofrecieron una habitación de dos camas advirtiéndole que si llegaba otro caminante debían acomodarle en ella. El huésped ofreció pagar las dos camas y se retiró a su aposento. Al poco rato llegó otro viajero, era de edad semejante al primero y no de menor gallardía. La mesonera le explicó las razones por las que no tenían alojamiento, pero el viajero decidió quedarse a cenar. Cenando estaba cuando entró el alguacil del lugar que se sentó con el caballero en tanto que comía y no dejó de comer y beber lo que éste le convidó, pagándole con nuevas de la corte, de las guerras de Flandes y otras noticias. Después de cenar el nuevo huésped insistió en quedarse a dormir y su liberalidad y la ayuda del alguacil, hicieron que el primer huésped abriera finalmente la puerta al ministro de la justicia. Los dos viajeros se acostaron sin verse las caras. En la oscuridad del cuarto, el primer huésped gemía en voz baja. De sus palabras y quejas contra un Marco Antonio coligió su compañero que se trataba de una mujer. Poco después de media noche el primer huésped gritó para que le prepararan el caballo pues quería marchar, su compañero de habitación le tranquilizó y movido a compasión le pidió que le contara sus penas. Esta era su historia: se llamaba Teodosia, era hija de nobles padres y tenía un hermano estudiando en Salamanca. Se enamoró de un vecino Marco Antonio, quien después de un largo cortejo le dio palabra de matrimonio. La joven le recibió en su cuarto, pero a los dos

días Marco Antonio desapareció del pueblo. Ella, angustiada, se vistió de hombre y salió hacia Salamanca donde Marco Antonio podía haber ido pues era estudiante y amigo de su hermano. Pero ante todo, la razón de buscar a Marco Antonio era hacerle cumplir su palabra, la que le dió al dejarle una sortija de diamantes en la que se leía: "Es Marco Antonio esposo de Teodosia". A la mañana siguiente Teodosia reconoció a su hermano Rafael en el compañero de cuarto a quien había hecho confidencias. Ambos hermanos acordaron buscar juntos al desaparecido, Teodosia seguiría con su traje de varón y respondería al nombre de Teodoro.

Un amigo de Rafael pasó por la posada, venía del Puerto de Santa María donde había visto a Marco Antonio Adorno que se embarcaba para Nápoles. Así pues Rafael y su hermana marcharon hacia Barcelona, donde solían parar todos los barcos que iban para Nápoles. En el camino, llegados a un bosque, hallaron a un alguacil que les avisó de que un poco más adelante encontrarían a las víctimas de un robo a los que unos bandideros habían dejado atados a los árboles. Entre ellos había un mozo de hermoso rostro al que los hermanos en seguida se aprestaron a ayudar. Dijo llamarse Francisco y ser hijo de don Enrique de Cárdenas, vecino de ellos del que sabían que no tenía hijos y si a esto se añade que Teodosia se dio cuenta de que el joven tenía las orejas horadadas, fue fácil que sospechara y concluyera que se trataba de una mujer. En la primera ocasión llevó a Francisco a parte y le hizo confesar. En realidad se llamaba Leocadia y era hija de don Sancho de Cárdenas. Se había enamorado de Marco Antonio quien solía ir a cazar con su padre y permanecer algunos días en su casa. Marco Antonio llegó a darle una cédula confirmando sus juramentos de amor, pero un día desapareció. Leocadia supo que se veía con la bella Teodosia y que se había ido a Italia, creía que con ella, por lo que presa de los celos y de la indignación, había hurtado los vestidos de un paje y dineros de su padre, y se había puesto en camino dispuesta a llegar a Italia y a hacer cumplir a Marco Antonio lo que había prometido en la cédula. La joven les pidió que no la abandonaran y que la dejaran ir con ellos. Consintieron los dos hermanos, con la evidente angustia de Teodosia al saber quién era su compañero en realidad. Rafael, al saber que Francisco era mujer, se sintió prendado de su belleza. Llegados a Barcelona asistieron a una escaramuza entre las gentes de las galeras y los de la ciudad. Mientras contemplaban la refriega vieron de pronto a Marco Antonio luchando al frente de las gentes de las galeras. Las dos mujeres se precipitaron una a cada lado del joven y Rafael corrió con ellas para protegerlas. Una pedrada dio a Marco Antonio en la sien. y en el tumulto, éste y Leocadia fueron embarcados en el esquife de la nave capitana y Rafael y Teodosia suerte tuvieron de la protección que les brindó un caballero catalán que les ofreció su hospitalidad. Enterado éste de la amistad de Rafael con Marco Antonio, man-

dó a buscar al herido con una litera y con él regresó Leocadia. El estado del herido era grave según los doctores y Leocadia, delante de todos, le recordó las promesas escritas en el pergamino y le pidió que se casara con ella. El joven contestó que no podía hacerlo, pues le había firmado la cédula más por cumplido que por otra cosa, sus relaciones habían sido honestas, y él en cambio, había prometido casarse con una joven llamada Teodosia, por lo que no era libre. La locura de su juventud le había llevado camino de Italia, pero ahora comprendía que no había obrado bien. Teodosia llena de emoción se dió a conocer y Rafael aprovechó la ocasión para avanzar su causa ante Leocadia, quien le aceptó. Antes de regresar a sus casas, decidieron ir en peregrinación a Santiago, pero ya en el camino, al llegar cerca del lugar de Leocadia, vieron desde lejos a tres caballeros. Dos parecían estar a punto de pelear, y el tercero les contemplaba. Al acercarse reconocieron a los padres de Leocadia y Teodosia que habían deafiado al padre de Marco Antonio, y mientras uno se presentaba a luchar el otro esperaba su vez. Conocieron a los jóvenes, se descubrió la verdad y los padres quedaron satisfechos con los matrimonios que se habían concertado.

Como vemos, el argumento de la comedia es casi una glosa de la novela española. El autor se ha tomado algunas licencias, pocas, para adaptar la obra al teatro, pero, incluso los lances que se añaden se hallan ya en germen en la obra cervantina. Episodios como por ejemplo el litigio entre los padres de Teodosia y Leocadia y el de Marc-Antonio, son un desarrollo de lo que se lee en los últimos párrafos de la novela. El mismo alguacil, Incubo, con sus largas peroratas y su hambre insaciable, se halla ya en Las dos doncellas. Probablemente, la única innovación es la figura de Eugenia, la esposa del gobernador de Barcelona, tan absurdamente cortejada por Marc-Antonio.

No solo es el argumento en general el que sigue fielmente la novela española, sorprende hallar incluso repetidos pequeños detalles sin variación alguna. Veamos unos pocos ejemplos.

En primer lugar la llegada de Teodosia a la posada al empezar el primer acto de la comedia. La novela de Cervantes dice:

"Acudio luego el hiesped; mas no fue tan presto que no estuuiesse ya el caminante sentado en vn poyo que en el portal auia, desabrochandose muy apriesa los botones del pecho, y luego dexó caer los braços a vna y otra parte, dando manifiesto indicio de desmayarse. La hiespeda que era caritativa, se llegó a el, y rozandole con agua el rostro, le hizo boluer

en su acuerdo"³².

Diego. Good Sir
Look up.
Incubo. He sinks, somewhat to cast upon him,
He'll go away in cuerpo else.
Diego. What, Wife!
Oh your hot waters quickly, and some cold
To cast in his sweet face

(Acto I, 1, pag. 235, l. 11-17)

En la comedia vemos repetirse el desmayo de Teodosia que es aliviado con el agua que le echa la mesonera. Es una escena sin importancia que no era preciso en absoluto para explicar la historia.

Otra escena de este tipo la hallamos en el pasaje de la novela en el que los bandoleros han abandonado a sus víctimas en el bosque:

"...ya los bandoleros se han ydo, y han dexado atados a los arboles deste bosque mas de treynta passageros, dexandolos en camisa; a solo vn hombre dexaron libre, para que desatasse a los demas, despues que ellos huyessen traspuesto vna montaña que le dieron por señal"³³

Philipo. Are many rifled?
Bayliff. At least a dozen,
And there left bound.
Theodosia. How came you free?
Bayliff. A curtesie
They use out of their rogueships, to bequeath
To one, that when they give a sign from far
Which is from out of danger; he may presently
Release the rest.

(Acto II, 11, pag. 261, l. 11-19)

En ambos casos se repite la misma historia, incluso con el detalle de que los facinerosos habían atado a todos los viajeros menos a uno que debía librar a los demás en el momento indicado por los asaltantes.

Daremos un ejemplo más de esta fidelidad de detalle con que Fletcher adaptó la obra de Cervantes, aunque podríamos señalar varios todavía. Cuando los viajeros llegan a Barcelona se ven envueltos en una refriega entre los tripulantes de las galeras y las gentes de la ciudad. En la novela leemos que ocurre lo

siguiente:

"Pedro Vique, desde la popa de la galera capitana amenaza a los que se auian embarcado en los esquifes...Mas viendo que no aprouechauan sus voces, ni sus amenazas, hizo boluer las proas de las galeras hacia la ciudad y disparar vna pieza sin vala, señal de que, si no se apartassen, otra no yria sin ella."³⁴

Roderigo. within. Ho, Gunner make a shot into the Town.

(Acto IV, i, pag. 292, l.7)

En Las dos doncellas Pedro Vique es un valenciano que está al frente de las galeras. Roderigo es el equivalente fletcheriano del mismo personaje ya que como se dice en el reparto, al principio de la comedia, es "the General og the Spanish Gallies".

Pensamos que queda suficientemente probada la estrecha relación que existe entre la novela de Cervantes y Love's Pilgrimage. Por otra parte, una lectura de la comedia nos sorprende por la capacidad de adaptación y la frescura y agilidad con que la novela fue trasladada al teatro. El resultado final del trabajo de Fletcher es una obra muy lograda que a pesar de su estrecho seguimiento del original castellano, es inconfundiblemente personal. Sus personajes, originariamente españoles y que siguen siéndolo en teoría en la comedia, cribados por el tamiz de la personalidad del dramaturgo, resultan al final tan ingleses como puedan serlo los de The Wild Goose Chase o cualquier otra comedia cuya acción se sitúa en Inglaterra.

The Little French Lawyer.

La fecha para The Little French Lawyer³⁵, otra interesante comedia de este grupo, parte de cuyo argumento deriva de un episodio que se narra en el Guzmán de Alfarache, se estableció basándose en la lista de actores que se imprimió precediéndola en el folio de 1679. Es la misma lista que antecede a Women Plea-

sed y The Custom of the Country. La compañía de los "King's men" solo mantuvo este reparto entre 1619 y 1623 por lo que hay que inscribir la comedia entre estas fechas. Por otra parte los estudiosos están casi unánimemente de acuerdo en que se trata de una comedia escrita por Fletcher en colaboración con Massinger.

Parte del tercer acto de The Little French Lawyer, es decir, la parte que narra la sustitución de la esposa en la cama conyugal por un amigo del amante y el descubrimiento posterior de que éste no se acostó realmente con el esposo sino con una bella joven, se encuentra ya en el Novellino de Masuccio Salernitano. El tema vuelve a aparecer en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán y años más tarde en Scarron. A pesar de las dos posibilidades, pequeños detalles como el hecho de que el amigo engañado se acueste en el lecho matrimonial sin arma alguna, nos permiten pensar que la comedia de Fletcher está más cerca del Guzmán de Alfarache que de la novela del Salernitano. La relación con la obra española parece pues probable. Recordemos que el Guzmán de Alfarache se editó en España en 1599; Chappuis la tradujo al francés en 1600 y James Mabbe publicó la traducción inglesa de las dos primeras partes en 1622 con el título The Rogue, or the Life of Guzmán de Alfarache. Fletcher pudo usar la versión francesa, haber visto el manuscrito de la versión de Mabbe o como sabemos hoy en día, pudo incluso leer la obra en español.

El argumento de The Little French Lawyer es el siguiente:

La bella Lamira desdeñando a un joven galán, Dinant, se casa con el viejo Champernel. Dinant y su amigo Cleremont interrumpen el cortejo de la boda a la salida de la iglesia e insultan a los novios. Beaupré y Verdone, allegados a los recién casados, desafían a los dos impertinentes. Pero Lamira, ofendida sólo en parte, no desea que Dinant sufra ningún daño e interviene con pretextos para evitar que el joven tome parte en el duelo. En el campo del honor Cleremont tiene que recurrir a un transeunte, un abogadillo que pasaba por allí, La Writ, al que convence para que pelee ocupando el puesto de Dinant.

Lamira consigue que Champernel le permita dar una lección a Dinant. Manda llamar al joven y le hace creer que está dispuesta a corresponder a su amor si Cleremont ocupa su lugar junto al marido durante la noche. Llegado el momento, La-

mira engaña a Dinant durante toda la velada. Hace traer vino y música y consigue que al fin, con el ruido, lleguen los criados que reducen a los galanes. Cleremont descubre entonces que su compañera de lecho no era el viejo Champernel sino Annabel, la bella sobrina de Lamira.

Para vengarse del ridículo que han hecho, Dinant y Cleremont planean su revancha. Para ello, aprovechando que Lamira y los suyos han salido de paseo al campo, preparan una emboscada en la que las damas son apresadas por unos supuestos salteadores. Dinant y Cleremont fingen aparecer con intención de salvarlas pero en la refriega simulan ser apresados por los bandoleros. Juntos en el encierro a donde los han llevado los forajidos, los dos amigos se reconcilian con las damas y Cleremont, dando a Annabel palabra de matrimonio, le prueba que no es tan insensible a la presencia de una hermosa mujer. Al día siguiente, todos son liberados y pueden reunirse con los suyos. Con la alegría del reencuentro con los familiares de las damas, Dinant y Cleremont son perdonados por Champernel quien autoriza la boda de Annabel con Cleremont.

La escena primera (en realidad tercera) del acto segundo (pags. 414-421), proceden del capítulo cuarto del libro primero de la segunda parte del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán³⁶. En este capítulo de la novela, uno de los convidados refiere un caso que le sucedió al condestable de Castilla don Alvaro de Luna y que es como sigue:

Don Luis de Castro fue dado de mano por una dama que casó con un marido rico y entrado en años. Un tiempo después, paseando él y su amigo don Rodrigo de Montalvo, fueron abordados por un criado de la dama que les hizo entrega de una carta para don Luis en la que la bella ponía excusas a su boda "estorbaron el matrimonio que con vos deseaba más que a mi propia vida la obediencia de hija, el mandato de mis padres y la instancia de mis deudos...Vuestra soy todo el tiempo que viviere, lo cual podeis conocer en el deseo que tengo de acudir a los vuestros. El conde mi marido hace una larga jornada. Venios aquí luego y no traigais a otra persona que a don Rodrigo nuestro amigo".

Los dos amigos acudieron al lugar de la cita, pero allí una dueña les dijo que su señor había regresado debido a una indisposición, sin embargo, debían seguir esperando. Finalmente fueron recibidos en la casa de la condesa, quién después de expresarles su alegría por su presencia, pidió a don Rodrigo que demostrase su lealtad a don Luis haciéndole un favor, ocupar el puesto de la condesa en el lecho de su marido. Para tranquilizarle aseguró que su esposo era un hombre viejo que no despertaba en toda la noche. Don Rodrigo sentía que era una situación peligrosa y comprometida, pero, para no dar

muestras de cobardía aceptó hacerlo pidiendo que no se demoraran mucho. La condesa le puso un sayo suyo y desnudo y descalzo lo llevó a su habitación y lo metió en su cama. Los amantes se retrasaron hasta que ya era casi de día y don Rodrigo pasó congojas de ser reconocido, ya que desnudo y sin armas, si escapara a la furia del conde no podría hacerlo de sus criados. Además, don Luis y la condesa hablaban en voz alta y reían de tal modo que desde la cama podía oír todo lo que decían, con lo que aumentaba su temor de que despertara el conde.

Cuando amaneció, los dos amantes llegaron junto a la cama con mucho ruido y tirando la condesa de la cortina y levantando la ropa de la cama descubrió el engaño. No era el conde quien dormía a su lado sino la hermana de la condesa. De la burla quedó el joven tan atajado y corrido que no supo hacer otra cosa que echar a correr e irse a vestir.

La historia que acabamos de transcribir tal como se cuenta en el Guzmán de Alfarache difiere en varios aspectos de la narración de Masuccio Salernitano y varias de estas diferencias se reflejan en la comedia de Fletcher, lo que hace probable que la fuente utilizada no fuera la italiana sino la novela española.

Veamos algunas de las similitudes existentes entre el Guzmán y The Little Grench Lawyer:

...hizo elección de los (bienes) de fortuna, con marido no igual suyo. Porque se le aventajaba en hacienda y en años, que hasta estas desdichas hace suplir el dinero.

But Champernel is rich, and needs a nurse
And not your Gold: and add to that, he's old too
His whole estate in likelihood to descend
Upon your Family...

(Acto I, i, pag. 379, l. 12-15)

The loss of a legg and an arm deducted,
(pag. 377, l. 26)

Champernel. ...I have one leg shot,
One arm disabled, and am honoured more,
By loosing them, as I did, in the face
Of a brave enemy, ...

(pag. 382, l. 11-15)

En la comedia la vejez del marido de Lamira se exagera todavía más con las heridas de guerra que le costaron una pierna y un brazo. El énfasis en el hecho de que la joven se ha vendido a un marido viejo y rico es todavía mayor.

....Ayudábanos la oscuridad y metiéndonos (la dueña) con mu-

cho secreto en un aposento de palacio, donde salió la condesa, que nos recibió...

Enter Lamira, and Nurse.

Lam. O Nurse, welcome, where's Dinant?

Nurse. He's at my back.

(Acto III, 1, pag. 414)

En la versión inglesa vemos también a una dueña ("the nurse") que es la encargada de conducir a los galanes al interior de la casa. Cuando la dama quiere convencer al amigo para que se acueste junto a su esposo, quien por ser anciano no se despierta en toda la noche, leemos:

Don Rodrigo...sabeis la obligación de amistad que teneis a Don Luis; y cuando ésta faltara, por mí que lo pido, debéis concederme un ruego. Sabed que, como el conde mi marido, por indisposición que tuvo, se volviese del camino y llegase cansado, se fue a echar a la cama, donde lo dejo dormido. Mas porque podría suceder que despertando alargase alguna pierna o brazo hacia mi lugar y me hallase de menos, de lo cual me resultaría notorio peligro y grandísimo escándalo en la casa, deseo que, en tanto aquí nos entretenemos hablando vuestro amigo Luis y yo, que a lo más largo podrá ser como un cuarto de hora, os acostéis en mi lugar y estéis en él, para que con esto pueda estar aquí segura. Y me constituyo por fiadora de vuestro peligro, que no tendré ninguno. Porque además de ser el conde viejo, nunca recuerda en toda la noche, hasta muy de día, si no es gran maravilla, que suele ser un vuelco y luego se duerme.

Lamira. ...my Lord sleeps now, and alas,
Each Night, he only sleeps.

Now if he 'wake, as sometimes he does,
He only stretches out his hand and feels,
Whether I am a bed, which being assur'd of,
He sleeps again; but should he miss me, Valour
Could not defend our lives.

Servants have servile faiths, nor have I any
That I dare trust; on noble Cleremont
We safely may rely.

Cler. What man can do
Command and boldly.

Lam. Thus then in my place,
You must lie with my Lord.

Cler. With an old man?
Two Beards together, that's preposterous.

Lam. There is no other way, and though 'tis danger-
rous
He having servants within call, and arm'd too,

Slaves fed to act all that his jealousy
And rage commands them, yet a true friend should not
Check at the hazard of a life.

(Acto III, i, pag.215, l. 18-40)

En la escenificación del fragmento que hemos transcrito vemos repetirse los mismos elementos, incluso el del brazo que el anciano suele extender mientras duerme para comprobar la presencia de su esposa.

Prosiguiendo con la novela hallamos las siguientes palabras:

Púsome la condesa un tocado suyo, y desnudo y descalzo me llevó a su retrete y metió en su cama.

Cler. ...I'll do't.

Dinant. But for his Beard -

Lamira. To cover that you shall have my night
Linnen,

(pag. 416, l. 10-12)

Los párrafos relativos a explicar la inquietud de Cleremont encerrado en el cuarto de la dama, son también muy fieles al original, salvando las diferencias necesarias para traducir una anécdota al lenguaje teatral:

No había luz alguna. Estaba todo a oscuras y en extraño silencio. Estúveme así a un lado de la cama, lo más apartado que pude, no un cuarto de hora, ni media; sino más de cinco, que era ya casi de día.

Considere cada uno y juzgue lo que pudiera sentir en lugar semejante y tanto tiempo ¡Qué congojas por no ser conocido! ¡Con cuánto temor de no ser sentido! Y era lo menos que sentía lo más que me pudiera suceder, que era la muerte, si recordara el conde. Porque, como entré desnudo y sin armas, había de ser a brazos la pendencia. Y cuando de los suyos escapara, no pudiera de los de sus criados, pues no sabía cómo, ni por dónde había de huir.

Y no fueron estas solas mis congojas, que adelante pasaron, porque don Luis y la condesa se reían y hablaban tan descompuestos y recio, que les oía desde la cama casi todo lo que decían, con que me aumentaban el temor no despertasen al conde. Y entre mí me deshacía, viendo que no les podía decir que hablasen quedo, ya que se tardaban.

Reventaba con esto y por no poderme apartar de allí un punto...

Enter Cleremont above

Cler. What a Devil ail you?

How cold I sweat! a hogs pox stop your pipes, Musick

The thing will 'wake; now, now, methinks I find
His Sword just gliding through my throat. What's that?
A vengeance choak your pipes. Are you there, Lady?
Stop, stop those Rascals; do you bring me hither
To be cut into minced meat? why Dinant?

Do you hear me? do you understand me? . . .

'Plague damn your Whistles.

.

You know not

In what misery and fear I lye.

'Pray make an end.

Peace, good Madam,

Stop her mouth, Dinant, it sleeps yet, 'pray be wary,

Dispatch, I cannot endure this misery, . . .

I can hear nothing more; I'll say my prayers.

(Acto III, i, pag. 418-19)

Finalmente vemos el desenlace de la anécdota:

...en medio de mi mayor conflicto, se vinieron acercando a la cama y tirando la condesa de la cortina, que ya podíamos claramente vernos, quedé sin algún sentido, tanto que quisiera huir y no pude.

Más presto volví en mí. Porque yo, que siempre creí tener al lado al conde, alzando la condesa la ropa de la cama, descubrió el desengaño y conocí no ser él, sino una señora doncella, hermana de la condesa, hermosa como la misma Venus. De lo cual y de la burla que creí haberseme hecho, quedé tan atajado y corrido...de que después me avergoncé mucho más de lo que temí antes.

Dinant. ...we are undone, lost.

Cleremont. You shall pay for't grey-beard

Up, up, you sleep your last else.

Lights above,

1.Servant. No, not yet, Sir.

two Servants and

Lady look up, would you have wrong'd

Annabel

this Beauty?

Wake so tender a Virgin with rough terms?

.

2.Servant. Fye Sir, so sweet a Lady?

Cler. Was this my bed-fellow, pray give me leave to look

I am not made yet, I may be by and by.

Did this lye by me?

Did I fear this? is this a Cause to shake at?

Away with me for shame, I am a Rascal.

(Acto III, i, pag. 421)

Las semejanzas entre The Little French Lawyer y la historia que se cuenta en el libro primero de la segunda parte del Guzmán de Alfarache son pues muchas. La escena se traslada a Francia y don Rodrigo de Montalvo y don Luis de Castro se convierten en dos caballeros franceses, Dinant y Cleremont; el viejo marido se transforma en Champernel, un anciano héroe en varias batallas navales en las que ha perdido un brazo y una pierna; la condesa y su hermana pasan a ser Lamira y su sobrina Annabel, la hermosa doncella con la que Cleremont se acuesta sin saberlo; y la historia es prácticamente la misma aunque en este caso las razones de Lamira difieren de las de la condesa de la narración castellana. La causa de la actitud de Lamira no es claramente el amor sino su deseo de dar un escarmiento a los dos galanes. Se repiten los detalles de la ayuda de la dueña; de las razones para convencer al caballero de que debe acostarse con el marido; del tocado de la condesa que viste don Luis y con el que se cubre Cleremont; del miedo de éste yaciendo en la cama sin armas junto al marido engañado; la demora y el ruido desproporcionado de los dos amantes, la condesa y don Rodrigo (Lamira y Dinant); y el de la vergüenza de don Luis - Cleremont, al descubrir a la hermosa doncella con la que ha pasado la noche.

The Island Princess.

The Island Princess³⁷ es para nosotros una de las obras más interesantes del Beaumont & Fletcher canon, tanto por su inspiración, pues se basa en el argumento de una narración española, como por el hecho de que esta narración, La conquista de las Islas Malucas de Bartolomé Leonardo de Argensola, no se tradujo a ningún idioma en vida de Fletcher, por lo que parece una

prueba definitiva de que nuestro dramaturgo tuvo que leerla en español.

La fuente de esta tragicomedia la descubrió Stiefel³⁸ en el año 1899. Hasta entonces se había supuesto la existencia de una fuente histórica española o relacionada con España. El trabajo de Stiefel es una demostración evidente, pero, a pesar de ello, en toda la primera mitad del siglo actual, al hablar de las fuentes de The Island Princess, los eruditos parecían desestimar el trabajo de Stiefel, cometiendo las mayores inconsecuencias. Este aparente desprecio por el trabajo del alemán y la dificultad en hallar el Archiv donde se publicó su trabajo, nos hicieron dar un considerable rodeo tratando de comprobar las demás teorías sobre esta comedia. Vamos a citar algunas de ellas ya que su persistencia las hace dignas de mención.

Henry W. Weber opinaba que esta tragicomedia derivaba de una comedia del mismo tema: La conquista de las Molucas de Melchor Fernández de León. Pero no se había detenido en comprobar la fecha de nacimiento de este escritor nacido ya bien entrado el siglo XVII. Por lo tanto su comedia tenía forzosamente que ser posterior a la de Fletcher. A.W. Ward y F.G. Fleay copiaron esta atribución. Naturalmente este es un ejemplo extremo. Una teoría mucho más razonable es la de Koepfel³⁹ para quien la obra derivaba de la Histoire de Ruiz Dias et de Quixaire, princesse de Moluques, composee par le Sr de Bellan, editada por J. Richier en París ya en 1615-16. Esta novela que era un apéndice a la traducción de Rosset y Audiguier de las Novelas Ejemplares de Cervantes, debió ser conocida por Fletcher. El tema versa también sobre la misma anécdota ocurrida en los años de la conquista portuguesa de las Islas Molucas. En este caso la atribución era muy verosímil.

Sin embargo, Stiefel demostró claramente que The Island Princess derivaba de la obra de Argensola y que la novelita del señor de Bellan se inspiraba en la misma fuente. Esta última no tiene ningún punto en común con la tragicomedia fletcheriana que no esté ya en Argensola, y en cambio, existen varias coin-

cidencias entre el texto español y la obra inglesa que no aparecen en la versión de de Bellan.

Pero sorprendentemente, hemos encontrado muchos trabajos en nuestro siglo, que a pesar de citar a Stiefel, siguen hablando de la novelita francesa como fuente de la tragicomedia de Fletcher. Afrotunadamente, unos pocos investigadores parecen estar convencidos del valor del trabajo de Stiefel, entre ellos G.C. Macaulay⁴⁰, y ello nos sorprende ya que en el caso de Love's Cure que veremos en este mismo grupo de comedias, aceptó muy rápidamente la idea de que la comedia nada tenía que ver con La fuerza de la costumbre de Guillén de Castro. Pero que existe algún desconcierto es evidente. El propio Bentley⁴¹ no es definitivo al respecto y al hablar de la novelita de de Bellan se limita a decir "but this novel seems in turn to be based on Bartolomé Leonardo de Argensola's Conquista de las Islas Malucas, 1609, details from which Stiefel found in Fletcher's play and which Macaulay states is the source of The Island Princess".

No es nuestra intención entrar en la crítica de las investigaciones realizadas, pero no podemos evitar una cierta reticencia ante un tema que nos tuvo en vilo durante largo tiempo debido a la contradicción de las opiniones y a la dificultad de conseguir el trabajo de Stiefel, que encontramos casi por casualidad en la Biblioteca de Cataluña, después que se nos hubieran devuelto diversas solicitudes a Bibliotecas extranjeras a causa de un repetido error en todas las listas bibliográficas.

The Island Princess fue representada en la corte en 1621, probablemente con motivo de la navidad. Esta presentación es el límite superior del período en el que podemos situar la tragicomedia. La lista de actores que se imprimió con el folio de 1679 no incluye a Richard Burbage (1618-19). Por ello podemos considerar cualquier fecha entre 1619-21, si bien no puede rechazarse la posibilidad de que la representación dada en la corte fuera el estreno.

Por una vez, los estudios estilísticos parecen estar de acuerdo; en la obra se evidencia una sola pluma, la de Fletcher. Nos

hallamos pues ante una tragicomedia escrita por Fletcher sin colaboración alguna, probablemente entre 1619 y 1621, derivada de una narración de Bartolomé Leonardo de Argensola que se editó en España por primera vez en 1609.

Para estudiar la relación entre ambas obras veamos en primer lugar el argumento de The Island Princess:

El gobernador de Ternata sorprendió al rey de Tidore cuando estaba entretenido practicando el remo y le hizo prisionero. La bella Quisara, su hermana, que ha quedado al frente del gobierno, quiere conseguir su libertad. Entre los muchos pretendientes de la princesa se hallan el rey de Bakam y el príncipe de Sianna. El gobernador de Ternata, su mortal enemigo, también está enamorado de ella, pero Quisara favorece al portugués Rui Dias, cuya inferior condición social desea que supere con un acto de valentía, y así ofrece su mano a quien traiga a su hermano vivo o muerto. El gobernador de Ternata ofrece liberar al rey de Tidore si Quisara se casa con él, pero, la princesa lo rechaza. No quiere favores de su peor enemigo. La furia del gobernador aumenta las miserias que sufre el prisionero.

Armusia y dos compañeros portugueses, disfrazados de mercaderes, consiguen llegar a la isla de Ternata. Ocultan su nave en un cañaveral y ya en la población fingen alquilar un sótano para almacenar mercancías, pero en realidad preparan explosivos para incendiar el castillo. El incendio y la explosión ocupan a los de Ternata y Armusia consigue liberar al rey de Tidore, huyendo todos en un bote. Rui Dias no ha hecho nada y la princesa está irritada. Armusia reclama que se cumpla la palabra dada, pero la princesa le pide tiempo.

Rui Dias confiesa el descontento de la princesa a su sobrino Pineiro quien se compromete a llevar una carta a Quisara para abogar por su causa. Sin embargo, Pineiro, más que por la causa de su tío, aboga por la suya propia. Armusia, afligido por el desdén de la princesa soborna a una criada y entra en los aposentos de Quisara. Esta se siente amenazada, pero Armusia confiesa que solo ha llegado hasta allí para quejarse del desdén con que le trata. Su respetuosa actitud y la bravuconería e ineficacia de Rui Dias hacen que la bella Quisara empiece a mirar a Armusia con buenos ojos.

Entre tanto, el gobernador de Ternata que quiere vengar la huida del rey de Tidore, se ha introducido en la isla disfrazado de predicador mahometano y quiere convencer al rey de que los portugueses se están enriqueciendo a su costa y quieren hacerle abandonar sus dioses. En un desafío entre Armusia y Rui Dias bajo las ventanas de la princesa, Armusia queda vencedor, pero la princesa le pide que perdone la vida a Rui Dias. Quisara acepta casarse con Armusia si éste cambia de religión. Indignado, el portugués se niega y dice que antes destruirá todos los templos. Sus palabras llegan a oídos

del rey y es hecho prisionero.

Los portugueses se aprestan para liberar a Armusia. El prisionero resiste a la tortura con tal valentía que Quisara se convierte al cristianismo. Afortunadamente la joven Panura que ha salido de palacio por un camino secreto, llega al campamento de los portugueses y explica que la culpa de todo la tiene el predicador mahometano. Pineiro la acompaña de regreso por el mismo camino. Ya en palacio, desenmascara al gobernador de Ternata.⁴²

El tema que sirvió de inspiración a Fletcher para esta tragicomedia, como hemos dicho, procede de una obra un tanto fuera de lo corriente, editada en Madrid en 1609 con el siguiente título: Conquista de las islas Malucas al rey Felipe III N.O.S. or, escrita por el licenciado Bartolomé Leonardo de Argensola capellán de su Majestad la Emperatriz y Rector de Villahermosa. Las licencias para la publicación se remontan al 30 de diciembre de 1608 y al 14 de enero de 1609, y la tasa al 7 de mayo del mismo año.

La novela de de Bellan no es más que un resumen de la introducción y parte de la narración de Argensola, a la que a veces sigue con gran fidelidad y que en otras ocasiones traduce casi al pie de la letra. Sin embargo, su novela se distingue de las otras dos del mismo tema por su ampulosidad. De Bellan era un hombre cortesano y dado a las refinadas conversaciones de la corte francesa por lo que amplía el original poniendo en boca de sus personajes largos párrafos que resultan un tanto impropios en la corte del reyezuelo de un archipiélago asiático.

Si comparamos las tres obras podemos comprobar que los nombres originales se mantienen con algunas variantes y que la forma adoptada por Fletcher está siempre mucho más cercana de Argensola que de de Bellan:

Argensola	Fletcher	De Bellan
Bacham	Bakam	Bacchant
Sian	Syana	Siam
Ruy Díaz	Ruy Dias	Ruis Dias
Pifeyro	Piniero	Peneyre
Quisa(y)ra	Quisara	Quixaire
Quichana	Quisana	Quixane

Pero veamos lo que se cuenta en el libro cuarto de la Conquista de las Islas Malucas:

El nuevo rey de Ternate convidó con la paz a sus vecinos y con esta seguridad le visitó el rey de Tydore. Fue recibido en una de las mayores plazas de Ternate con gran regocijo público, y cuando el de Tydore se hallaba más descuidado, arremetieron contra él los soldados de la guardia y lo mataron. En Tydore se nombró rey a un hermano suyo que no vivió mucho tiempo, pero, durante su reinado, el hijo del difunto creció pensando en vengar su injuria. Sin embargo, con el tiempo, el rey de Ternate, temiendo siempre a su enemigo natural, aprestó nueve embarcaciones llamadas carcoas y saltó sobre el de Tydore quien a pesar de luchar animosamente fue apresado y los suyos muertos o heridos. El de Ternate encerró al prisionero en una casa fuerte bajo guardia y nadie creía que fuera a seguir vivo durante mucho tiempo.

La infanta Quisayra hermana de Gapabaguna, que así se llamaba el preso "osó esperar de su hermosura (tanto se estimaba) el buen suceso" de la libertad de su hermano. La princesa que era amada por el rey de Bacham, del de Sian, y del de Ternate, su enemigo, y de otros principales Sangajes de su reino deudos suyos, hizo saber que no se había de casar sino con el que pusiese en libertad al rey su hermano "y se lo truxesse viuo ó muerto". Muchos se sintieron llamados ante tal oferta, pero, la verdadera razón de la princesa era su preferencia por Ruy Díaz de Acuña, caballero portugués que era capitán mayor de las fuerzas acuarteladas en Tydore. Creyó que éste intentaría libertar al rey y así tendría una justificación para hacerle su esposo. Sabía la gente que los dos amantes se veían en la casa de Quichana, gran señora y tía de Quisayra. Pero los aspirantes no desesperaban por ello. El rey de Ternate le ofreció la libertad de su hermano, pero no fue escuchado. Este desdén "resultó el doblar las prisiones al Rey de Tydore, y humillar su persona con vna pesada cadena, y estar más atento que antes à la custodia del preso".

Un vasallo de la princesa, Cachil Salama, conocido por su valor, estaba enamorado de Quisayra y supo el ofrecimiento de la princesa al que libertara a su hermano. En silencio "vna noche armó un baroto (ansi llaman a ciertos barquillos) poniendo en el por compañeros cinco soldados Tydores, de confianza. Atraese por Sotouento el estrecho, y surgió en Ternate. Quedó el baroto escondido e apercebido en la orilla; y entre tanto Cachil Salama, en la ciudad, mezclado en la turba de negociantes, se fue a la mayor poblacion, que llamaban Limathao. Y en el barrio, que le pareció mas a su proposito, puso fuego à una casa. Esforçandose las llamas, que prendieron en el techo, amenazauan mayor incendio. Hecho este daño, mientras la gente acudía, y con agua, y con otras defensas, lo procuraua atajar, boluio el Cachil a su baroto por dentro del

arrecife que tiene la isla, y fuese a la otra parte del fuerte, donde començò a tocar al arma, para causar mayor turbación. Luego boluì a la tierra...Hallo la prision del Rey casi desamparada por auer acudido las guardas al socorro del edificio que se quemaua...salieron de la casa a fuerça de sus armas, abriendo con ellas camino, y matando à los que les defendian la salida. Con el mismo esfuerzo y fauor de la suerte atrauessaron las calles, hasta el puerto; y lançandose en su baquilla, assieron los remos..." El regreso del prisionero no alegró a Quisara que había prometido su mano al libertador con la esperanza de que éste fuera Ruy Díaz. Así hizo pasar con treguas al Cachil Salama esperando que el portugués hiciera algo para solucionar el problema. En las relaciones de la princesa con Ruy estaba de mediador un sobrino de éste, Roque Piñeyro al que Quisara confió su pensamiento, éste, procurando para sí mismo, se ofreció inmediatamente para acabar con el Cachil Salama e incluso con su propio tío. Entre tanto, Cachil Salama que no cejaba en su empeño, "tuvo atrevimiento para esconderse en el aposento donde dormia Quisara (traçolo vna camarera suya). Y en el silencio de la noche, rendida su fiereça à otra fuerça superior, se le presentò subitamente. Alterose la Infanta pero dissimulò, y dispusose para defenderse de cualquier violencia...Salama à todo esto humilde y de rodillas, le assegurò de su designio, que no era mas de acordarle su obligacion..." Quisara "quedo tan pagada deste cortes acto, que començando a ponerlo en su ánimo, labrò tanto que quedò preñada del Salama; de manera que casara con el, aunque no la tuuiera obligada".

Entre tanto Piñeyro, creyendo cumplir con los deseos de la princesa dio muerte a su tío y visitò a Quisara en palacio para comunicarle lo que había hecho. A la salida fue sorprendido por Cachil Salama que venia a ver a su dama y tuvo que luchar con él y fue muerto por el valiente isleño quien entrando "donde estaua Quisayra, a la qual, con leuissima violencia, persuadiò à que se saliese con el, y dexando el palacio lleno de voces, se embarcaron en el baroto en el que el auia venido. Casaronse en gracia del Rey y del Reyno..."

Fletcher, como hemos podido ver, sigue el argumento de Argensola con notable fidelidad en los tres primeros actos. Luego se aparta del original introduciendo algunos cambios. El más importante y que afecta también a la primera parte de la tragedia-comedia, es la sustitución del Cachil Salama por el portugués Armusia. La razón es sin duda el mantener la coherencia con las innovaciones que introduce en los últimos actos: la adopción del disfraz de un predicador mahometano por parte del rey de Ternate, su presentación en la corte de Tydore para sembrar

la discordia, y el consiguiente desenlace. El final de Fletcher con la prisión de Armusia por haber hablado en contra de la religión pagana, el acuartelamiento de los portugueses y la conclusión feliz con la conversión de Quisara, representa en realidad el enfrentamiento de dos religiones, la cristiana de los portugueses y el paganismo de los isleños. Por esta misma razón, el héroe no podía ser un nativo infiel, sino que debía ser un portugués cristiano.

Armusia es uno de los héroes más nobles de Fletcher, podríamos decir que en él todo es perfecto pues no se le achaca la más mínima falta. La figura de Piniero también queda ennoblecida en la obra teatral, ya no es el traidor capaz de asesinar a su propio tío, sigue siendo un soldado de costumbres algo libertinas pero su imagen se compara muy favorablemente con el Piñeyro de Argensola.

La fidelidad de Fletcher al original español la hallamos en la repetición de numerosos detalles sin importancia para el desarrollo normal de la historia pero que sin embargo vuelven a aparecer con notable exactitud. Algunas de estas repeticiones de detalle sirvieron a Stiefel para demostrar que Fletcher no había utilizado la novelita de de Bellan sino que había buscado el original de la misma.

En el acto primero, en la primera escena de The Island Princess leemos la siguiente conversación entre dos portugueses Christophero y Pineiro:

Christophero.....
But I wonder much, how such poor and base pleasures
As tugging at an Oar, or skill in Steerage
Should become Princes.

Pymero (Pineiro)
They take as much delight in a Baratto,
A little scurvy boat to row her ~~ti~~(th)ly,
And have the Art to turn and wind her nimbly,
Think it as noble too, though it be slavish,
And a dull labour that declines a Gentleman:
As we Portugals, or the Spaniards do in riding,
In managing a great horse, which is princely:
(Acto I, 1. pag. 92, 1.19-21 y 23-27)

En Argensola leemos:

"vna noche armo un baroto (ansi llaman a ciertos barquillos)"

y más adelante:

"sin que obligue à ello la necesidad suelen remar los Reyes en aquellas Islas. Y como en España aprenden los nobles à correr y hazer mal a los caualllos suelen los Príncipes Isleños en todo aquel Oriente preciarse del manejo de los remos y las velas."

En cambio de Bellan se limita a decir:

"vne nuict il arme vn petit esquif"

y no dice nada respecto a la segunda parte en relación a las destrezas y costumbres de portugueses o españoles y de los orientales. En el mismo acto Quisara habla de su hermano preso y dice:

Therefore, that Man, that would be known my lover,
Must be known his redeemer, and must bring him
Either alive or dead to my embraces.

(Acto I, 1, pag. 103, l. 18-20)

En Argensola encontramos las siguientes palabras:

"Publico que no se auia de casar sino con el que pudiesse en libertad al Rey su hermano y se lo truxese vivo o muerto".

De Bellan omite el final:

"Le moyen estoit de faire vne publication dans tout le Royaume, que celuy qui deliureroit son frère des mains du Roy de Ternate l'auroit en mariage de quelle qualité, Religion ou pays qu'il fust."

La idea de que el premio lo recibiría quien le devolviera a su hermano "vivo o muerto" aparece solamente en Argensola y en Fletcher, de Bellan la omite.

Otra coincidencia interesante entre el texto fletcheriano y el de Argensola se da en el hecho de que en la comedia se dice que Ruy Dias es capitán "our valiant Captain, The brave Ruy Dias" (I,1, pag.94, l. 17-18). Este nombramiento lo encontramos también en Argensola: "Ruy Diaz de Acuña, cauallero Portugues, capitan mayor de la fuerza de Tydore", pero no se menciona en la novela francesa.

Los pequeños detalles repetidos por Fletcher son numerosísi-

mos. Citaremos un par más para ampliar los ejemplos aunque prácticamente habría que comparar estrechamente la novela con el texto teatral para comprender lo muy de cerca que sigue el original español. Dice Argensola:

"Sabiase que en casa de Quichana, gran señora y tía de Quisara, a donde Ruy Díaz acudia, se auian hablado muchas vezes"

Y en la comedia leemos:

Enter Ruy Dias, Quisara, Quisana;...

Quisara. Aunt, I much thank you for your courtesie,
And the fair liberty you still allow me,

.....

Often Aunt

I resort hither, and privately to see you,

It may be to converse with some I favour;

I wou'd not have it known as oft, nor constru'd,

It stands not with my care.

.....

Quisana. Madam, the House is yours, I am yours, pray
use me.

(Acto I, i, pag. 95-96)

Al contar que el rey de Ternate ofreció la libertad del de Tydore a cambio de la mano de Quisara, que no quiso escucharle, la narración española dice:

"Deste desden resultò el doblar las prisiones al Rey de Tydore, y humillar su persona con vna pesada cadena"

La cadena aparece también mencionada en el texto inglés:

Governor of Ternate. ...proud Princess; this
neglect of me

Shall make thy brother King most miserable;

Shall turn him into curses 'gainst thy cruelty:

For before I us'd him like a King,

And did those Royal Offices unto him:

Now he shall lie a sad lump in a dungeon,

Loden with chains and fetters,

(Acto I, i, pag. 105, l. 9-15)

Digamos finalmente que las diferencias que hallamos en la segunda mitad de la tragicomedia parece que también proceden de la narración española. Los cambios se encuentran en ella al menos en germen. Esta es la argumentación de Stiefel que creemos bastante ajustada a la realidad.

En los dos últimos actos Fletcher narra los sucesos ocurridos

cuando el gobernador de Ternata, como se llama al rey de quella isla en la tragicomedia, vestido como un "Moorish Priest" quiere soliviantar al rey de Tydore y a su hermana Quisara en contra del héroe portugués Armusia, basándose en ideas bajo las que se oculta un cierto fanatismo religioso. Armusia es encarcelado por haberse burlado de lo que para él son falsos dioses y casi se convierte en mártir de su fe. Esta idea de la rivalidad religiosa entre los portugueses que eran cristianos y el paganismo de los isleños podría proceder muy bien del mismo libro de Argensola, en el que se hace hincapié en la persecución que sufrieron los cristianos en las Molucas, donde muchos sufrieron el martirio. El viejo rey de Ternate había perseguido a los cristianos y una página después en el texto que nos ocupa se dice que su hijo había llamado a Ternate a los "Predicadores Mahometanos":

"...no...daua lugar a las esperanças de restituyr la Christiandad. Porque demas que andaua embraueciendose la persecucion, auia traydo aquellos dias à su Reyno gran numero de falsos profetas, Arabes y Persas, todos ministros y sacerdotes de Mahoma, para esfuerçar la seta."

Para terminar, digamos que en toda The Island Princess no hallamos ninguno de los adornos y disquisiciones con las que de Bellan amenizó su novelita, ni tampoco encontramos una sola frase de los largos discursos que el francés puso en boca de sus personajes.

Si consideramos el conjunto de todo lo que antecede, no podemos menos de convencernos de que Fletcher utilizó el texto español de la Conquista de las islas Malucas para escribir esta comedia.

No existen datos de otras representaciones de The Island Princess que los de la representación dada en la corte en 1621 que hemos mencionado ya, en cambio el número de las ediciones de la tragicomedia durante todo el siglo XVII es muy considerable. Parece probable que las complicaciones escénicas que suponía su representación, impidieran que ninguna compañía la incluyera en su repertorio. Ello explicaría el por qué no

tenemos datos de una obra cuyo éxito debía ser considerable si tenemos en cuenta las numerosas ediciones que se imprimieron en su tiempo y que incluso hoy en día resulta una obra perfectamente legible.

The Custom of the Country.

Estamos ante otra de las comedias basadas en una obra literaria española. En este caso se trata de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Septentrional de Miguel de Cervantes.

El Persiles se publicó en España después de la muerte de su autor en 1617 y su éxito fue tal que en seguida se tradujo al francés, ya en 1618⁴⁴, y al inglés, en 1619. La traducción inglesa se inscribió en el registro de libreros el 22 de febrero de 1618/19 y se publicó con el título de The Travels of Persiles and Sigismunda. A Northern History. The first Copie, being written in Spanish; translated afterward into French; and now last, into English, London 1619. En el prólogo el editor reconoce que no sabe quien es el traductor.

Parece probable que la comedia se estrenara en 1620. Es decir, una fecha posterior a la traducción inglesa ya que existen pruebas de que los autores la utilizaron. Por otra parte 1620 permite que la lista de actores que se incluye en el reparto del segundo folio representara realmente la obra. Es un reparto posterior a la muerte de Burbage y Nathan Field, que incluye a Joseph Taylor. Por tanto parece haber acuerdo en la fecha de 1620, cuando los dos primeros habían fallecido ya y Taylor había pasado de la compañía de "Prince Charles" a la de "King's men", lo que ocurrió entre 1618 y 1619.

En cuanto al autor, la obra presenta pruebas bastante claras

de la intervención de Fletcher y Massinger, es pues una de las clásicas colaboraciones entre los dos dramaturgos. Fue una comedia de éxito considerable. En los recibos de Sir Henry Herbert relativos a representaciones dadas por los "King's men" en el teatro de Blackfriars, cuando la obra tenía ya unos ocho años de antigüedad, vemos que fue la de mayor éxito económico de todas las anotadas por él en aquel mismo año, mayor que el de obras como Othello, Richard II, y The Alchemist.

Se hicieron numerosas adaptaciones de la comedia ya en el siglo XVIII, entre ellas fue famosa la de Colley Cibber Love Makes a Man, or the Fop's Fortune, estrenada en 1700 en el Drury Lane y vuelta a representar con cierta frecuencia.

La colaboración de Fletcher y Massinger no solía ser del agrado de los moralistas y esta obra es quizás una de las que se distinguen por tener fragmentos de mal gusto. En este sentido recogemos un comentario de Dryden quien al hablar de las inmoralidades de la restauración dice: "There is more Baudry in one Play of Fletcher's call'd The Custom of the Country, than in all ours together"⁴⁵. Por otra parte, el autor anónimo de Stage Acquitted (1699), dice "There has been nothing so lewd as the bringing in Bawdy-Houses, and the Stallions of Fletcher; no not in the Plays in the two late Reigns",⁴⁶ Estas críticas moralistas no parecen excluir el éxito popular de la comedia sino todo lo contrario. Sin duda The Custom of the Country⁴³ no es una comedia ejemplificadora, hay en ella pasajes de mal gusto que eran frecuentes en Massinger y al que Fletcher podía llegar en ocasiones, pero en conjunto es una obra conseguida e interesante, llena de sorpresas y giros inesperados.

A nuestro juicio, ya el propio título de la comedia procede del Persiles cervantino. En el capítulo XII del primer libro, el anciano Mauricio cuenta su historia que en la versión inglesa es como sigue:

"Now you mus knowe, that in our country there is a custome, the worst of all those that are wickedly observed: vvhich is, that the marriage agreed vpon, and the wedding day come,

those that are espoused and their brothers if they haue any, together with the nearest kinred on both parts, meet in a house, some to be witnesses, others to be executioners: for I may well tearme them such. The bride is put into a rich chamber, there staying till her husbands brothers, or (in default of such) the neerest kinsfolkes come to gather the flowers in that garden where her husband only should haue entrance. A custome brutish and barbarous..."⁴⁷

Como sea que esta costumbre se describe como introducción a la narración de las subsiguientes vicisitudes de Transila, y que todo ello constituye el centro y punto de partida de la comedia de Fletcher, nos parece muy verosímil que el título de la obra teatral proviniera de este pasaje de la novela, sin embargo, el dramaturgo cambió la extraña costumbre narrada por Mauricio por el más común "derecho de pernada".

Antes de entrar a fondo en el argumento de The Custom of the Country, conviene decir que los nombres de todos los personajes que intervienen en la comedia proceden de la obra de Cervantes: Claudio, Manuel de Sosa, Arnoldo, Rutilio, Charino, Duarte, Alonzo, Leopold, Zabulon, Zenocia, Guiomar, Hippolyta y Sulpitia, exceptuando tal vez el criado de Sulpitia llamado Jaques, que tiene una brevísima aparición en la tercera escena del tercer acto. Su papel no es superior al de otros varios criados que aparecen en la obra y a los que no se ha señalado nombre. Por otra parte, se trata de una escena en "the Male Stewes" a donde ha ido a parar Rutilio y que es una muy discutida creación de los dramaturgos ya que en el Persiles no hay nada semejante.

El trabajo del profesor R.W. Bond que es el más completo que se ha hecho sobre la relación de esta obra con el Persiles cervantino, da como un hecho el que Fletcher y Massinger utilizaran la traducción inglesa de la novela de Cervantes. Es posible, pero también es posible que hubiesen consultado el texto español además de leer la versión inglesa. Bond dice no hallar el nombre de Sulpitia en el texto inglés y nos dice que su lugar lo ocupa una Julia. En el Persiles el judío Zabulón tiene una esposa llamada Julia que colabora en sus marrulle-

rías, al igual que hace la Sulpitia de la comedia inglesa; pero en el Persiles aparece además una Sulpicia, la sobrina de Cratilo, en el capítulo XV del libro segundo. De ser cierto que dicho nombre no aparecía en la novela inglesa, hubiese sido la prueba que nos habría gustado encontrar de que Fletcher y Massinger habían utilizado también el original español. Pero por fin pudimos conseguir el microfilm de la versión inglesa que habíamos solicitado para comprobar este extremo y en él aparece en efecto una Sulpitia sobrina de Cratilo; aunque a pesar de que la traducción es bastante semejante al original, el capítulo no es el XV sino el XIV del libro segundo. Por tanto la frase no es más que un lapsus del erudito que buscó a este personaje junto a Zabulon en el libro cuarto de la novela.

La acción de The Custom of the Country transcurre parte en Italia y parte en Lisboa:

El conde Clodio, un gobernador italiano, que por costumbre del lugar tiene el derecho de gozar primero a las jóvenes que van a contraer matrimonio, corteja a Zenocia, una doncella prometida al joven Arnoldo. Por su parte, Arnoldo, preocupado por el cumplimiento de tal costumbre, se pone de acuerdo con su hermano Rutilio para intentar evitar que Clodio ejerza su derecho.

Después de la boda, Zenocia armada con un arco y flechas y acompañada de Arnoldo y Rutilio, hace frente al conde y los tres huyen hacia el puerto donde embarcan en un bote. El gobernador Clodio embarca en su persecución, pero, antes de que pueda alcanzarles, el bote en que húan es atacado por Leopold, el capitán de un navío portugués. Zenocia cae en sus manos, pero los hermanos consiguen saltar por la borda y huir a nado. Todos llegan a Lisboa separadamente. Leopold coloca a Zenocia al servicio de la hermosa Hippolyta, señora principal y hermana de la duquesa de Ferrara, con instrucciones para que apoye su cortejo de la dama. Pero Hippolyta siente una secreta pasión por un desconocido que ha visto en la calle y que resulta ser Arnoldo. El judío Zabulon lleva al joven a la casa de la dama donde es recibido con grandes agasajos. Pero Hippolyta no puede seducirle y, despechada, le acusa de haberle robado unas joyas. Luego se arrepiente de lo que ha hecho e intercede para salvar a Arnoldo que ha sido condenado a muerte. El joven que ha visto a Zenocia en la casa de Hippolyta, decide liberarla. Sin embargo, Hippolyta que ha sorprendido una conversación de los dos amantes, ordena que maten a su rival. La llegada de don Manuel impide que la orden se lleve a cabo.

Don Manuel es el gobernador de Lisboa al que Clodio, animado de las mejores intenciones, ha pedido la libertad de Zenocia. Entonces Hippolyta recurre a Sulpitia, una vieja cestina y medio bruja que causa la enfermedad de Zenocia. Pero al ver enfermar a su amada, la salud de Arnolde decae también, lo que al fin hace que Hippolyta se arrepienta, anulando el encantamiento y devolviendo Zenocia a su prometido. Clodio renuncia también a su amor y promete que en adelante no seguirá la costumbre que ha causado tantos problemas.

Paralelamente asistimos a las aventuras de Rutilio, el hermano de Arnolde, en Lisboa, quien después de matar al arrogante sobrino del gobernador, Duarte, en una pelea callejera, es ocultado sin saberlo por la propia madre de su oponente, doña Guiomar de Sosa. Arrestado más tarde por la guardia como conspirador, es rescatado por Sulpitia con la condición de que se preste a servirla en su infamante casa de prostitución masculina. Finalmente, Duarte, recuperado de la herida que recibió en su pelea con Rutilio, le libera y el joven acaba siendo aceptado por esposo de Guiomar al descubrir ésta que su hijo no ha muerto realmente.

Los hechos que se desarrollan a lo largo de la comedia derivan en su mayor parte de diversos capítulos del Persiles y Segismunda de Cervantes.

Así, el primer acto procede de la historia de Transila y su padre Mauricio, tal como se narra en el libro primero en sus capítulos XII y XIII; a partir de la llegada a Lisboa, se entrecruzan dos acciones distintas, por un lado la historia de Hippolyta y sus malas artes que enferman a Zenocia y Arnolde, procede del libro cuarto, capítulos VII, IX y X; y por otro, las aventuras de Rutilio, su pelea callejera y su encuentro con doña Guiomar de Sosa, proceden del libro tercero, capítulo VI, en el que se narra la historia del polaco.

Veamos en primer lugar lo que se cuenta en los capítulos XI y XII del primer libro del Persiles. En relación con el título de la comedia, ya hemos transcrito el fragmento en el que el anciano Mauricio explica la costumbre de su país por la que los hermanos y parientes del novio tienen derecho a gozar de la desposada el día de la boda. Luego el anciano prosigue:

"Finally, my daughter shut vp her selfe in the chamber staying till this custome might take effect: and vvhen a brother of her husband, would have entered to beginne this bad action, beholde: Forth came Transilla into the hall where we

all aboard, with a dart in her hand; faire as the Sun, but furious like a Lionesse."

En el capítulo siguiente Transila sigue la historia donde la dejó su padre:

"I came forth (said Transilla) into the great hall, as my father was about to tell you: and looking round about, threatening these barbarous people with my darts point, who vnder colour of complements would till another mans field, I passed through the midst of them, & came into the street, hauing no company but my displeasure; and from thence with one race to the sea-side where, after a thousand discourses which I made in my phantasie I entered into a boat which there I found by chance, and taking holde of a paire of oares, I rowe from the land as farre as I could. But seeing they followeth mee in greater boats which were forced forward with more strength then mine, and that was imposible to saue my selfe (?) fligh: I left the oares which I had taken, & took againe the dart which I had left, vvith an intent to abide them, and rather to lose my life than yeeld my selfe againe into their power:...The heauen pitying my misfortune, raised such a winde, that my boat was carried into the maine sea without help of oares, vntil it came to a current which draue it with violence a great deale more forward, depriuing my pursuers of all hope to ouertake mee: who durst not hazard themselues to passe any further,... that same winde draue me on a certaine shore where I found fishermen: who gently receiued mee, prouided my lodging, and besides offered mee an husband if I had none, and I beleue without any such condition as I fled from. But like as couetousnes raigneth euery where, & stretcheth her Empire euen vnto the rocks and gulfes of the sea, yea, into the most hard and wild hearts, she entered this night into these clownish mindes, which agreed among themselves to sell me to the Pirates whom they had descried nigh vnto that place; for that the bootie which they had made of mee all together, could not bee diuided...As the Rouers passed by, the next morning, they sold mee vnto them,"

Fletcher y Massinger introdujeron diversos cambios en los sucesos que acabamos de transcribir, pero es indudable que la línea central de la acción es la misma. La costumbre del lugar se ha cambiado por el "derecho de pernada" del gobernador Claudio; la huida de Transila armada con una lanza se convierte en la huida de Zenocia, Arnolde y Rutilio que se abren paso junto a ella por la fuerza de las armas. Zenocia parece dirigir la huida empuñando un arco con una flecha a punto de disparar. La

acotación dice: "Enter Zenocia with Bow and Quiver, an Arrow bent; Arnoldo and Rutilio after her, arm'd". Zenocia es la primera en hablar y dice a sus compañeros: "Come fearless on", animándoles en la empresa. Al igual que en Cervantes, huyen hacia el mar escapándose en una embarcación. Así mismo son perseguidos (por Clodio en la comedia) y Zenocia acaba en un bajel que la ha apresado. En la novela cae en poder de unos corsarios y en la obra teatral en el del portugués Leopold. Fletcher omite el episodio de los pescadores, evitando una excesiva complicación de la línea temática.

Los capítulos VII, IX y X del libro cuarto narran los siguientes sucesos:

La cortesana Hipólita la Ferraresa, una de las más hermosas mujeres de Roma, había visto a Periandro en la calle, y prendada de él, envió al judío Zabulón para que lo llevase a su casa. Fue recibido por Hipólita con gran desenvoltura y llevado a una hermosa sala en la que había una mesa cubierta con exquisitos manjares. Asustado ante los avances de la dama, Periandro intentó salir de allí, pero la bella quiso impedirselo sujetándole por el jubón, con lo que quedó al descubierto una valiosa cruz de diamantes. Periandro logró desasirse y salió corriendo. Hipólita, deslumbrada por la riqueza de la joya y ciega de ira se asomó a la ventana gritando para que el joven fuera preso por los soldados de la guardia pontificia. Dándose cuenta al rato de lo que había hecho, Hipólita se presentó angustiada en la casa del gobernador donde admitió la falsedad de su acusación. Allí pudo ver el retrato de Auristela, que el gobernador había pedido para sí al saber que se trataba de la hermana de Periandro. Sin embargo Hipólita sospechó en seguida que no se trataba de una hermana de Periandro sino de la causa de sus desdenes y pensó que si la joven enfermase, podría descubrir la verdad. Para ello se puso en contacto con Zabulón para que "enfermase la salud de Auristela, y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida". Esto, dijo Zabulón, sería cosa fácil para el poder y sabiduría de su mujer. Al otro día por la mañana, comenzaron a obrar en Auristela los hechizos, los venenos y los encantamientos de Julia, la mujer de Zabulón. La enfermedad se agravó rápidamente y en ocho días "la pusieron tan otra de lo que ser solía, que ya no la conocían sino por el órgano de la voz". Pero la pena que causaba la enfermedad de Auristela en el ánimo de Periandro, producía el mismo efecto que la enfermedad de Auristela, hasta tal punto que "comenzaron a dudar todos de la vida suya, como de la de Auristela". "Viendo lo qual Hypolita, ya que ella misma se mataua con los filos de

su espada, adiuvinando con el dedo de donde procedía el mal de Periandro, procuró darle remedio, dandoselo a Auristela".

"Hypolita, pues... acudió a la india a pedirle templase el rigor de los hechizos que consumían a Auristela o los quitase del todo". Lo que hizo Julia devolviendo la salud a los jóvenes amantes.

Los elementos comunes entre la comedia y la narración cervantina son numerosos. Como hemos dicho, los nombres que aparecen en la comedia proceden del Persiles, pero en la mayoría de los casos no son los mismos que encontramos en el suceso concreto que se está escenificando. En cambio, en este pasaje, la similitud llega incluso a los nombres de algunos de los personajes. En ambas obras una hermosa mujer llamada Hipólita (la Ferrarese en Cervantes, o una hermana del duque de Ferrara en Fletcher) ve por la calle a un forastero y se enamora de él. Le atrae a su domicilio con la ayuda del judío Zabulón y allí le recibe en una hermosa sala en la que hay una mesa repleta de ricos manjares. En la comedia vemos como Zabulón riñe a los criados que preparan la estancia para la llegada de Arnoldo:

*Zab. Be quick, be quick, out with the banquet there,
These scents are dull; cast richer on, and fuller;
Scent every place, where have you plac'd the musik?*

(Acto III, ii, pag. 334, l. 21-23)

Pero, los avances de Hipólita asustan al joven que sale huyendo; entonces la cortesana le hace detener por ladrón. En ambos casos también, Hipólita se arrepiente y se presenta al gobernador proclamando la inocencia del detenido.

Por distintas razones, Hipólita entra en sospechas de la relación entre Periandro y Auristela (Arnoldo - Zenocia), y pide a Zabulón que haga enfermar a su rival, lo que éste consigue gracias a las malas artes de Julia (Sulpitia) la mujer de Zabulón. Pero Periandro (Arnoldo) al ver enferma a su amada, enferma también. Angustiada por el sufrimiento del joven, Hipólita pide al judío que suspenda los encantamientos, por lo que los dos amantes recuperan la salud.

Queda todavía otro fragmento, una escena del segundo acto,

cuya semejanza con la novela de Cervantes llega al extremo de transcribir casi el texto del Persiles. Se trata de la escena en que Rutilio, el hermano mayor de Arnaldo, que se ha visto envuelto en una refriega callejera y ha matado a un hombre, busca refugio en una casa que resulta ser la de la propia madre del joven al que acaba de matar. La dama, respetando las leyes de la hospitalidad, le oculta de sus perseguidores a pesar de tratarse del asesino de su propio hijo. Este suceso, en el Persiles, se encuentra en el capítulo sexto del libro tercero, y forma parte de la historia del polaco Ortel Banedre.

R. Warwick Bond en el estudio que hemos citado compara la traducción inglesa del Persiles y la comedia de Fletcher a lo largo de este episodio. Los pasajes subrayados en el texto de la traducción inglesa se hallan casi transcritos al pie de la letra en el acto segundo de The Custon of the Country.

El polaco narra como en la noche de su llegada a Lisboa tuvo una pelea en la calle con un portugués al que no pudo reconocer y al que creyó haber matado, por lo que huyó buscando refugio en una casa vecina:

"I found open a hall well furnished, from whence I passed into a chamber better adorned, and following the light appearing in another chamber I found in a rich bed a Lady, who sitting up as one wholly in amazement, asked who I was, what I sought, whither I went, and who had giuen me leaue with so little reuerence to come vnto her chamber. I answered here: Madame, I cannot satisfie you in so many demands, but in saying that I am a stranger, who as I think, haue left a man dead in this street rather through his misfortune and pride, then by any fault of mine. I beseech you for Gods sake, and by that which you are, to save me from the Iustice, which I suppose followeth after me. Are you a Castilian? said she in her Portugall speech: I answered. No, Madame. I am a stranger & a great way hence from this country. Though you were a Castilian a thousand times, said she againe, I would saue you if I might, and will saue you if I can. Get you vp on this bed, lift vp the hangings, and enter into a hollow place which you shall there finde, and stirre not from thence; for if the Iustice come, he will vse mee with respect, and beleue what I shall tell him".

Tan pronto como se escondió entró un criado con la noticia de la muerte de don Duarte, su hijo, y que un niño decía haber visto entrar a un hombre corriendo en aquella casa. Luego tra-

jeron el cadáver del joven y una vez enviados los oficiales en busca del asesino, la dama despachó a todos los presentes con la excusa de que quería estar a solas:

"because shee was vncapable of comfort, and in no fitt estate to entertaine her friends and kinsfolkes."

Cuando todos se fueron, la dama levantó el tapiz que cubría al fugitivo y le dijo que no tenía nada que temer, haciéndole marchar y dándoles cien coronas. El nombre de la dama era Lady Guiomar of Sosa.

Guiomar. Speak, what are you?

Rutilio. Of all that ever breath'd, a man most wretched.

Gui. I am sure you are a man of most ill manners,
You could not with so little reverence else
Press to my private chamber. Whither would you,
Or what do you seek for?

Rut. Gracious woman hear me;
I am a stranger, and in that I answer
All your demands, a most unfortunate stranger,
That call'd unto it by my enemies pride,
Have left him dead i' th' streets, Justice pursues me.
And for that life I took unwillingly,
And in fair defence, I must lose mine,

.....
Guio. Are you Castilian?
Rut. No Madam, Italy claims my birth.
Guio. I ask not

With purpose to betray you, if you were
Ten thousand times a Spaniard, the nation
We Portugals most hate, I yet would save you
If it lay in my power: lift up these hangings:
Behind my Beds head there's a hollow place
Into which enter; so, but from this stir not.
If the Officers come, as you expect they will doe,
I know they owe such reverence to my lodgings,
That they will easily give credit to me
And search no further.

Al poco rato los criados trajeron el cuerpo sin vida de Duarte. La atribulada mujer venciendo su angustia intentó hacer salir del cuarto a todos los presentes a fin de permitir que se marchara el hombre que había ocultado y que su sentido de la hospitalidad le impedía denunciar.

Guio. O forbear,

Search for the murtherer, and remove the body,
And as you think fit, give it burial.
Wrtech as I am, uncapable of all comfort,
And therefore I intreat my friends and kinsfolk,
And you my Lord, for some space to forbear
Your courteous visitations.

(Acto II, ii, pags.329-333)

Volvemos a encontrar la repetición de los nombres: Guiomar de Sosa y su hijo Duarte, y en este caso se mantiene el marco de la acción: Lisboa. La escenificación del pasaje sigue puntualmente a la novela, sin embargo, Fletcher guarda ciertos cambios para más tarde. Don Duarte no habrá muerto, y Rutilio, atraído por la serenidad y el bienestar de Guiomar, cree haber hallado en ella un remanso de tranquilidad en su agitada vida y pretende casarse con ella. Duarte, dolido y lleno de celos de que su madre sea capaz de casarse con el asesino de su propio hijo, vigila la situación de cerca. Al fin se descubre que Guiomar, que ignora que Duarte no ha muerto, quiere en realidad vengarse del hombre que ha matado a su hijo, ya que las leyes de la hospitalidad le impidieron hacerlo en su momento. Entonces Duarte se da a conocer y Guiomar y Rutilio acaban contrayendo matrimonio.

The Custom of the Country es pues una comedia formada por tres episodios independientes de Los Trabajos de Persiles y Segismunda de Cervantes y su fidelidad a las historias que se narran en la novela española es considerable, fidelidad que en el episodio dedicado a Rutilio y doña Guiomar de Sosa llega a parafrasear el texto cervantino.

The Pilgrim.

The Pilgrim⁴⁹ es una de las tres obras que Fletcher escribió sin colaboración alguna probablemente en 1621, año en el que parece que el dramaturgo prefirió trabajar solo. Sin em-

bargo, la fecha de la comedia podría ser anterior, aunque no posterior ya que consta que The Pilgrim fue una de las obras representadas en la corte entre el 5 de noviembre y el 5 de marzo de 1621/2. The Pilgrim se representó en el día de Año Nuevo.

Para establecer la fecha del estreno se ha tenido en cuenta la entrada en el registro de la traducción del Peregrino en su Patria de Lope de Vega, versión que con el título de The Pilgrim of Castile se inscribió el 18 de septiembre de 1621. La novela de Lope proporcionó inspiración diversa a la obra pero esta se concreta de un modo claro en dos escenas. Nos encontramos de nuevo ante una obra fechada para posibilitar que Fletcher leyera la traducción de una obra española, cuando muy bien pudo ocurrir que leyera el original. Pensamos que entre el 18 de septiembre y la representación dada en la corte media un lapso de tiempo muy corto y que no es forzoso tenerlo en cuenta si consideramos que existió una versión francesa⁵⁰ anterior, que el dramaturgo pudo haber usado como había hecho ya en otros casos y que por otra parte parece claro que podía usar el original si éste llegaba a sus manos. La novela española estaba editada desde 1604, (Sevilla, Clemente Hidalgo).

Las alusiones a la historia contemporánea que aparecen en el texto teatral no son claras y sirven para cualquier período cercano a 1621. También nos dice poco la lista de actores que se incluyó en el segundo folio ya que todos ellos trabajaron para los "King's men" prácticamente desde 1619 a 1623. En conclusión podemos decir que la comedia pudo escribirse en cualquier época entre 1620 y 1621, prescindiendo de la premura de tiempo que implicaría el aceptar el límite de la entrada en el registro de The Pilgrim of Castile.

Por otra parte The Pilgrim es otra de las obras fletcherianas que tiene cierta deuda con el Quijote. Una de las escenas (III,vi), deriva de la historia que cuenta el barbero a don Quijote y al cura en el primer capítulo de la segunda parte de

la novela, en el que un loco que está graduado en cánones por la universidad de Salamanca tiene la manía de creer que es el dios Neptuno y escribe al arzobispo pretendiendo hallarse curado de su enfermedad.

La fuente del tema central de la comedia, a parte de la idea del joven peregrino, se desconoce. Tanto la escena del primer acto en que Alinda reparte pan a los pobres, como las del quinto, con el arrepentimiento del bandido Roderigo y su marcha a Segovia como peregrino en busca del perdón, nos hacen pensar en alguna comedia de Santos. Pero hemos buscado infructuosamente en Lope de Vega y en algunos autores de la escuela valenciana, sin obtener resultado alguno. Sin embargo, nuestra búsqueda no ha sido exhaustiva y tal vez podamos hallar todavía el origen de estas anécdotas en alguna obra española.

La historia que se desarrolla en The Pilgrim es la siguiente:

Un anciano caballero, Alphonso, quiere casar a su hija con un capitán de bandoleros llamado Roderigo, aunque sabe que su hija se siente atraída por Pedro, el hijo de su enemigo Fernando. La joven Alinda es muy caritativa y todos los días reparte comida a los pordioseros que acuden a su casa en busca de ayuda, lo que indigna a su padre por la molestia que representa y por el gasto que ocasiona. En el día en que empieza la comedia, entre los mendigos que acuden en busca de alimento, está Pedro vestido de peregrino. Este pide la bendición de la joven sin que ella por el momento se de cuenta de quién es.

Al empezar el segundo acto Alinda ha desaparecido de su casa y Alphonso intenta inútilmente que su doncella Julietta le diga donde está. Entre tanto la joven, vestida de muchacho, ha encontrado asilo entre los forajidos de Roderigo. Con ellos ha tropezado también Pedro, pero, con peor suerte ya que los facinerosos se disponen a ahorcarlo. Sin embargo, la persuasión de sus palabras consigue que ninguno de los bandidos quiera ejecutar la sentencia pues temen matar a un hombre santo. Roderigo, indignado, va en busca del muchacho que acaba de llegar, esperando que éste no se negará a ahorcar al peregrino. Alinda parece muy pronta a hacerlo pero consigue convencer a Roderigo con sus razones y éste deja marchar al prisionero.

Alinda huye también del campamento y en un acto lleno de enredos y mal entendidos, los personajes de la comedia andan vagando por el bosque buscándose unos a otros. Roderigo descubre demasiado tarde que el muchacho que estuvo con él era su prometida Alinda. Julietta que encuentra a su ama todavía

vestida de chico no la reconoce y sigue buscándola; igual vuelve a ocurrir con Roderigo y sus hombres, con Alphonso y con el propio Pedro. Sorprendida por la guardia mientras vagaba por la ciudad vestida de muchacho, por su extraño comportamiento, Alinda es llevada al manicomio. Pedro visita esta misma institución acompañado de un caballero amigo y contemplan diversas escenas entre los locos. De pronto el joven ve a Alinda, ella le reconoce y exterioriza su emoción y afecto, sin embargo, Pedro le recuerda que debe tener cuidado y mantener sus papeles ante los demás.

En represalia por la dureza de Alphonso para con su hija y para con ella misma, Julietta corre por el bosque asustando al viejo caballero. Se finge duende y toca el tambor haciéndole creer que se acerca el ejército del rey buscando la guarida de Roderigo. Luego, mediante una falsa carta supuestamente del duque de Medina, consigue que el caballero sea encerrado en el manicomio de donde le libertarán finalmente dos caballeros amigos, Curio y Seberto.

Entre tanto, Roderigo ha sido sorprendido durmiendo por unos labriegos y le atan pensando entregarle a la justicia, pero la llegada del peregrino le devuelve la libertad. Ambos entran en conversación y las palabras de Pedro consiguen que Roderigo recapacite sobre la vida que lleva y se arrepienta de sus errores. Vagando los dos por el bosque oyen una música y llegan ante ellos Alinda y Julietta disfrazadas de ancianas. Ellos no las reconocen y aceptan su consejo de ir a Segovia y ante el altar arrepentirse de sus culpas. Así lo hacen coincidiendo con las fiestas que van a celebrarse en honor de las bodas del rey. Allí, el gobernador, al que consta que Roderigo había sido un buen vasallo antes de dedicarse a la vida que lleva, le concede el perdón. Se descubren todos los enredos y Alinda y Pedro consiguen por fin el permiso de Alphonso para casarse.

A parte de diversos elementos comunes, las escenas que guardan relación con el Peregrino en su Patria son dos, la escena segunda del segundo acto, en la que Pedro que viaja como peregrino, es apresado por los secuaces del forajido Roderigo y consigue librarse de la horca gracias a su oratoria; y la escena sexta del tercer acto, cuando Pedro reconoce a Alinda en el manicomio.

El Peregrino en su Patria⁵¹ es una interesante novela bizantina en la que se entremezclan las vicisitudes del peregrino, Panfilo de Luján y de su amada, la toledana Nise, al huir ambos del hogar de esta última para peregrinar a Roma, con las historias de una serie de personajes que se cruzan en su cami-

no. Unos son encuentros fortuitos, otras son personas conocidas o parientes cuyas vicisitudes e historias aparentemente inconexas, convergen al final en el regreso de Nise y Panfilo a Toledo donde se concierta la boda de todos ellos. Junto a estos episodios enrevesados e insólitos, que llevan a los protagonistas a través de múltiples aventuras, de Toledo a Madrid y de allí al mar, y del naufragio de la nave en que habían embarcado a Barcelona, Castellón y Valencia, pasando numerosos avatares a lo largo de la costa levantina; se intercalan también representaciones morales, cantos y poemas, aprovechando diversas efemérides que se celebran en los lugares a los que llega Panfilo.⁵²

Un breve resumen del argumento de esta novela, subrayando los episodios que pueden relacionarse con la obra de Fletcher y prescindiendo de los muchos sucesos e historias que forman parte de la trama, podría ser como sigue:

Panfilo y Nise huyen de Toledo creyendo que el padre de Nise quiere casarla con otro pretendiente y marchan a Roma como peregrinos con motivo del Año Santo. El buque en el que viajaban naufraga en una tempestad y ambos arriban separadamente a la marina de Barcelona. Panfilo cae en manos del bandolero Raymundo y de sus hombres y Nise en la de unos soldados. El capitán de los bandoleros manda a los suyos que lleven a Panfilo al bosque y que le ahorquen. El peregrino pide un último favor que los malhechores le conceden y reza una larga oración, tan larga que da lugar a que amanezca. Con la luz del día, al ver su noble rostro, los bandidos no osan matarle y le dejan con vida. Más tarde, en Barcelona, es reconocido por un pescador y va a parar a la cárcel como cómplice de los bandoleros. Allí permanece hasta que una Cédula Real perdona al capitán de los forajidos y a sus cómplices, y entre ellos a Panfilo.

Los sucesos que ocurren a Panfilo y a su amada Nise son muchos y muchas las gentes que el joven encuentra en su camino y que le cuentan sus vidas. Otro episodio que vemos reflejado en *The Pilgrim* ocurre después de la llegada de Panfilo a Valencia, al final del libro segundo. Su llegada coincide con las fiestas por la boda real del Rei Católico y Margarita de Austria, en las que el peregrino asiste a la representación de un acto moralizador sobre la efemérides, que constituye uno de los incisos literarios que se incluyen en la novela: "Las Bodas del Alma y el Amor Divino".

Llevado por la fama del hospital valenciano en el que "después de la cura de varias enfermedades intentan que la

tenga el seso, con la maior comodidad de limpieza, aseo, i cuidado, de aquellos a quien les falta, que en otra parte de España hasta agora se ha visto", va a visitarlo. En este hospital para locos el joven encuentra a Nise, que ha ido a parar allí "de dolor de creerle muerto". La impresión que sufre el joven al ver a su amada es tan fuerte que al salir se desmaya. Es socorrido por un caballero, Celio, quien resulta ser hermano de Nise. Por él sabe que poco antes de que él y Nise escaparan, el padre de la joven había decidido permitir su boda con Panfilo. El Peregrino no descubre su personalidad y escucha lo que le cuenta Celio, quien por otra parte le explica que había conocido en Madrid a la bella Finea de Luján, que no es otra que la hermana de Panfilo, y que la llevó a Flandes. La separación de ambos había dado también lugar a numerosas vicisitudes que terminan como todas las demás con el regreso de todos a Toledo, donde se aclaran los malentendidos y se conciertan numerosas bodas, principalmente las de Panfilo y Nise y Celio y Finea, con las que termina la novela.

Veamos ahora el primero de los episodios que relacionan la novela de Lope con The Pilgrim. Como hemos dicho, en el libro primero del Peregrino en su Patria, a poco de empezar la narración, encontramos a Panfilo que ha naufragado y arriba a la marina de Barcelona. Allí cae en manos de Raymundo, el capitán de una cuadrilla de bandoleros. Pero, no se trata de un capitán de forajidos corriente, Raymundo que ha cambiado su verdadero nombre de Doricleo, era un caballero muy apreciado entre la nobleza y que por rivalidades de amor se convirtió en salteador de caminos. Este Raymundo o Doricleo, ordena a sus hombres que lleven al Peregrino al bosque y que lo ahorquen. Estos cumplen la primera parte de la orden, pero, ya en el bosque, el reo pide a los facinerosos que antes de morir le dejen rezar una oración. Ellos consienten, y la oración resulta tan larga que empieza a amanecer, a la luz de la mañana los bandoleros ven el noble rostro del Peregrino y no se atreven a ahorcarlo, por lo que le dejan marchar.

El Peregrino marcha a Barcelona y allí es reconocido por un pescador que le había visto junto con los bandoleros y le denuncia. Va a parar a la cárcel en la que permanece hasta que "haviendo sido Doricleo (Raymundo) el Capitan de aquellos Salteadores, perdonado; por vna Cedula Real admitido, como prime-

ro a la gracia de su Ciudad, por complice de sus delitos, fue el peregrino absuelto."

La escena del pretendido ahorcamiento es muy semejante a la que vemos en el segundo acto de The Pilgrim (ii), cuando los hombres de Roderigo, vencidos por las palabras de Pedro no osan matarle:

Pedro. A Captain of good government.
Come Souldiers, come, ye are roughly bred, and bloody,
Shew your obedience, and the joy ye take
In executing impious commands;
Ye have a Captain seals your liberal pardons,
Be no more Christians, put religion by,
'Twill make you cowards: feel no tenderness,
Nor let a thing call'd conscience trouble ye;
Alas, 'twill breed delay. Bear no respect
To what I seem; were I a Saint indeed,
Why should that stagger ye? you know not holiness:
To be excellent in evil, is your goodness;
And be so, 'twill become ye: have no hearts,
For fear you should repent: that will be dangerous:
For if there be a knocking there, a pricking,
And the pulse beat back to your considerations,
How you have laid stiff hand on Religion -

(Acto II, ii, pag. 174, l. 18-34)

Las razones de Pedro convencen a los bandoleros quienes se niegan a llevar a cabo la ejecución:

Jaques. And have religious blood hang on our consciences?
We are bad enough already: sins enough
To make our graves even loath us.
Lopes. Although I be a thief, I am no hangman;
They are two mens trades, and let another execute.
Lay violent hands on holy things?

(Acto II, ii, pag. 175. l. 16-18 y 20-22)

Son inútiles las razones de Roderigo para que sus hombres ahorquen al Peregrino, sus subalternos no quieren ejecutar a un santo. Aunque los matices difieren un poco, la situación es la misma en la comedia inglesa y en la novela española.

La comedia recoge también el énfasis en la nobleza física del Peregrino "su noble rostro" causa de su libertad en Lope de Vega.

Roderigo. ...pull off his Bonnet, Souldiers;

que se celebran en Valencia a la llegada del Peregrino, parece también tener un eco en la obra de Fletcher cuando en el quinto acto el Gobernador de Segovia recomienda que se celebren festejos:

Governour. Use all your sports,
All your solemnities; 'tis the Kings day tomorrow,
His birth-day, and his marriage, a glad day,
A day we ought to honour all.

1.Citizen. We will Sir,
And make Segovia ring with our rejoycings

Acto V, iii, pag. 218, l. 14-19)

La segunda escena derivada del Peregrino en su Patria la encontramos, como hemos dicho, en el tercer acto de la comedia, cuando Pedro visita el manicomio y encuentra a Alinda que sigue disfrazada de muchacho. En la novela castellana, Nise, afligida por la pérdida de Panfilo, enloquece y es encerrada en el Hospital de Valencia. Allí le encuentra el Peregrino: "Entre los locos menos furiosos bajaba a la mesa un Mancebo hermoso, algo más largo de cabellos, que para hombre convenía, a la usanza de España". Panfilo reconoce a la joven, se le acerca y "con voz baja, a hurtos de la guarda, que a la mesa los conducía: Conoces me?"⁵³. Nise "respondió toda temblando: Solía conocerte" y le dice que está allí de dolor de creerle muerto. Se maravillan de volver a verse cuando se creían perdidos para siempre y Nise abraza a Panfilo "que de la vergüenza de los presentes se recataba". Finalmente el guarda les separa y el Peregrino sale del hospital.

La escena es similar en la comedia. Alinda se encuentra también en la cárcel vestida de muchacho:

my pretty Lad;
Keep in thy Chamber Boy: 'shalt have thy supper.

En la novela también es la hora de comer, los locos "bajaban a la mesa".

El Peregrino reconoce a Alinda:

Pedro. He holds me hard by the hand; O my life, her
flesh too!

I know not what to think: her tears, her true ones:

Pure orient tears: Hark, do you know me little one?

Alinda. O Pedro Pedro!

Pedro. O my soul!

Gentleman. What fit's this?

The Pilgrim's off the hooks too.

Alinda. Let me hold thee.

And now come all the world, and all that hate me.

Pedro. Be wise and not discovered: O how I love ye!
How do ye now?

Alin. I have been miserable;

But your most vertuous eyes have cur'd me, Pedro:

Pray you think it not immodesty, I kiss ye,

My head's wild still.

Ped. Be not so full of passion,
Nor do not hang so greedily upon me:
'twill be ill taken.

Alin. Are ye weary of me?

I will hang here eternally, kiss ever,
And weep away for joy.

(Acto IV, vi, pags. 195-6)

Pero el guarda principal les obliga a separarse. Pedro protesta y dice que llevándole contra su voluntad no curará nunca, pero el guarda cree que su actitud ha excitado al loco y le hace marchar:

Pedro. Alas good Sir.

Tis is the way never to hope recovery.

Master. Stay but one minute more, I'll complain
to the Governour,

Bring in the boy: do you see how he swells, and
tears himself?

Is this your cure? Be gone; if the boy miscarry
Let me ne'r find you more.

(Acto III, vi, pag. 196, l. 16-21)

En la novela el Peregrino también se escuda en la curación del loco "yo solo me atrevo a sosegarle".

Por otra parte la heroína de Fletcher es más impulsiva y menos discreta que la de Lope. Cuando Pedro le pide que no exteriorice sus emociones tan vivamente, no se aparta de él como hace Nise, sino que le contesta como lo haría una mujer del siglo veinte: "I will hang here eternally, kiss ever, and weep for joy".

Después de los ejemplos que acabamos de ver, no deja de desconcertarnos la actitud de algunos eruditos como Macaulay,

quien hablando nuevamente de una obra derivada de la literatura española, en este caso dice: "the resemblance is only in trifling details, and there may be no connection" (C.H.E.L., 1932, vi, 139). Creemos que las coincidencias son demasiadas para que tal aseveración pueda sostenerse. En las dos obras encontramos a dos jóvenes que sufren una serie de aventuras y separaciones debido a que el padre de la doncella se opone a sus amores; ambas heroínas pasan la mayor parte del tiempo vestidas de varón y el joven de peregrino; en ambas aparece un caballero que por diversos motivos se ha convertido en salteador y a cuyo poder van a parar los dos amantes. Este mismo bandido da órdenes para que se ahorque al Peregrino, pero en ambos casos no se cumple la sentencia y el Peregrino consigue librarse de la muerte gracias a sus palabras y a su aspecto de santidad, aunque en la comedia la situación se prolonga y la salvación final le llega gracias a Alinda; al igual que Panfilo, Pedro, a penas llega a una ciudad que no conoce es llevado a visitar una casa de locos, allí encuentra a Alinda, al igual que Panfilo encuentra a Nise, y en ambos casos el joven suplica a su amada que se reporte en sus expresiones de afecto, mientras que los carceleros interpretan la escena como una confirmación de la locura de Alinda-Nise. Vemos también que Pedro-Panfilo se excusa diciendo que tal vez tales exteriorizaciones ayuden a mejorar el estado del supuesto loco, pero los guardas no le prestan atención, les separan, y la joven es llevada a su celda. Hay otros detalles menores como el del perdón real otorgado al bandolero, las fiestas para celebrar las bodas reales o la presencia en el manicomio de un loco bachiller y erudito.

En cuanto a la relación de The Pilgrim con Don Quijote, en el capítulo primero de la segunda parte de la novela leemos la siguiente historia que cuenta el barbero al hidalgo y al cura:

"En la casa de locos de Sevilla estava un hombre a quien sus parientes auian puesto allí por falta de juicio. Era graduado en Canones por Osuna...Este tal graduado al cabo de algunos años de recogimiento se dio a entender que esta-

ua cuerdo y en su entero juyzio y con esta imaginacion escriuio al arzobispo suplicandole encarecidamente y con muy concertadas razones le mandasse sacar de aquella miseria..." El arzobispo, persuadido de muchos billetes mandó a un capellán para que se informara, hablara con el loco y si le pareciese que tenia juicio le sacase y pusiese en libertad. Hizolo así el capellán y el rector le dijo que el hombre todavía estaba loco, "hablo con el vna hora, y mas, y en todo aquel tiempo jamas el loco dixo razon torcida ni disparatada; antes habló tan atentadamente que el capellán fue forçado a creer que el loco estba cuerdo..." Con esta buena fe el capellán pidió al rector mandase dar los vestidos con que había entrado el licenciado. No sirvieron de nada las prevenciones y los advertimientos del rector para que el capellán dejara de llevarle. El licenciado "suplicó al capellan que por caridad le diese licencia para yr a despedirse de sus compañeros los locos..." Ya con los presos entró en conversación con varios de ellos y uno le dijo que no estaba bien todavía..."agora bien, ello dira; andad con Dios; pero yo os voto a Iupiter, cuya magestad yo represento en la tierra, que por solo este pecado que hoy comete Seuilla en sacaros desta casa y en teneros por cuerdo, tengo de hazer tal castigo en ella, que quede memoria del...soy Iupiter tonante que tengo en mis manos los rayos abrassadores con que puedo y suelo amenazar y destruir el mundo? Pero con vna sola cosa quiero castigar a este ignorante pueblo, y es en no llouer en el ni en todo su distriro y contorno, por tres enteros años..." A lo que el licenciado volviéndose a nuestro capellán dijo: "No tenga vuesa merced pena, señor mio, ni haga caso de lo que este loco ha dicho; que si el es Iupiter y no quisiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y el dios de las aguas, llouere todas las vezes que se me antojare y fuere menester." 54

En The Pilgrim Pedro visita el manicomio al mismo tiempo que dos caballeros:

1. Gentleman. I'll assure ye, Sir, the Cardinal's angry
with ye

For keeping this young man.

Master. I am heartily sorry.
If you allow him sound, pray ye take him with ye.

2. Gentleman. We can find nothing in him light, nor tainted;

No startings, no rubs, in all his answers,
In all his letters nothing but discretion,
Learning, and handsome stile.

Master. Be not deceived, Sir,
Mark but his look.

1. Gentleman. His grief, and his imprisonment
May stamp that there.

Master. Pray talk with him again then.

2.Gentleman. That will be needless, we have tried him
long enough

And if he had a taint we should have met with't.

Yet to discharge your care -

Pedro. A sober youth:

Pitty so heavy a cross should light upon him.

Los caballeros preguntan al "scholar" por su locura pero éste
no da muestras de padecer ninguna.

2.Gentleman. You find no sickness?

Scholar. None Sir, I thank Heaven,
Nor nothing that diverts my understanding.

1.Gentleman. Do you sleep at nights?

Scholar. As sound and sweet, as any man.

2.Gentleman. Have you no fearful dreams?

Scholar. Sometimes, as all have
That go to bed with raw and windy stomachs:
Else I am all one piece.

1.Gentleman. Is there no unkindness
You have conceived from friend or parent?

y así sigue el interrogatorio del loco ante el que el primero
de los caballeros no puede menos de decir:

1.Gentleman. This man is perfect
A civiler discourse i ne'r talk'd with.

Master. You'll find it otherwise.

2.Gentleman. I must tell you true, Sir,
I think you keep him here to teach him madness.
Here is a discharge from my Lord Cardinal;
And come Sir, go with us.

Pero de pronto empiezan a hablar del tiempo y de la mar y el
loco se altera:

Scholar. Do you fear?

2.Gentleman. Ha! How he looks!

Master. Nay, mark him better Gentlemen.

2. Gentleman. Mercy upon me: how his eyes are altered.

Master. Now tell me how you like him whether now
He be that perfect man you credited?

Scholar. Do's the Sea stagger ye?

Master. Now you have hit his nick.

Scholar. Do you fear the billows?

1.Gentleman. What ails him? who has stir'd him?

Scholar. Be nor shaken,
Nor let the singing of the storm shoot through ye,
Let it blow on, blow on: let the clouds wrestle,
And let the vapours of the earth turn mutinous,
The Sea in hideous mountains rise and tumble
Upon a Dolphins back, I'll make all tremble,

For I am Neptune.

(Acto III, vi, pags. 192-194)

Y así sigue disparatando. Los caballeros se excusan y los visitantes se marchan dejando al "scholar" loco en el manicomio.

La relación entre las dos historias es evidente. En el Quijote encontramos a un loco "graduado en canones por Osuna", en The Pilgrim se trata de un estudioso. No es un capellán el que se encarga de visitar al loco de parte del arzobispo, sino un caballero que llega al manicomio de parte de un "Lord Cardinal", pero en ambos casos el perturbado había escrito cartas pidiendo su libertad a la autoridad eclesiástica "in all his Letters nothing but discretion, learning, and handsome stile". Pero el rector de la cárcel, o en su caso el "master", dicen que el individuo todavía está loco, aunque los enviados hablan con él y le encuentran totalmente cuerdo. Finalmente, una conversación sobre el tiempo despierta en el loco su manía y acaba afirmando que él es Neptuno.

Esta dependencia de The Pilgrim hacia el Quijote fue aceptada y reconocida por F.G. Fleay y E.Koeppel sin que nadie se haya oupesto a ella; muy al contrario de lo ocurrido con la deuda que la comedia tiene respecto al Peregrino en su Patria, que encontró si no una clara oposición, sí una actitud displicente y deseosa de minimizarla.

The Spanish Curate.

The Spanish Curate⁵⁵ es una de las comedias de Fletcher en las que más claramente se toma prestado de una novela española, hasta el extremo de transcribir un fragmento del original.

La comedia obruvo la licencia de Sir John Ashley, por aquel entonces "Master of the Revels", el 24 de octubre de 1622, y

consta que la obra se representó en la corte "upon St.Stevens day at night".

El argumento de The Spanish Curate se basa en dos episodios diferentes del Poema trágico del español Gerrado y Desengaño de amor lascivo de Gonzalo de Céspedes y Meneses, que se había publicado en Madrid en 1615. El éxito de la novela hizo que muy pronto fuera traducida a otros idiomas. Leonard Digges la vertió al inglés y en marzo de 1622 se inscribió en el "Stationers Register" con el siguiente título: Gerardo the Vnfortunate Spaniard, Or a Pattern for Lascivious Lovers Containing severall strange miseries of loose Affection. Written by an ingenious Spanish Gentleman Don Gonzalo de Cespedes and Meneses, in the time of his fiue yeeres Imprison. Originally in Spanish, and made English by L.D.

Un estudio comparativo de la carta que aparece en el segundo acto, con el original español y con la traducción de Digges, hecho por MacKerrow⁵⁶, demuestra que la obra deriva de esta traducción.

En cuanto a la autoría, parece haber acuerdo en que se trata de una colaboración entre Fletcher y Massinger. Los episodios que estos dramaturgos tomaron del Gerardo son: la historia de Fabia y de su hijo Juan Ponce, que se halla en la primera parte, en el discurso tercero; y la de Leandro y sus amores con Violante, la esposa del abogado Bartulo o Bartolo, en el primer discurso de la segunda parte.

Como en el caso de The Custom of the Country, Fletcher utiliza algunos nombres distintos para sus personajes, pero prácticamente todos ellos proceden de la novela española, aunque allí aparezcan en otros episodios.

El argumento de la comedia es el siguiente:

Don Henrique, un grande de España rico y miserable, en su juventud casó secretamente con Jacintha. Cansado de ella y considerando la desigualdad de su posición social se separó de ella también en secreto. Pero de esta unión había nacido un niño al que llamaron Ascanio. Jacintha vive en la actualidad con un capitán retirado, Octavio, quien la gente

toma por su marido y padre de Ascanio.

Entre tanto, don Henrique vive con Violante, quien todo el mundo cree que es su mujer, aunque esperando la muerte de Jacintha nunca se ha casado con ella. No tienen hijos, con gran desconsuelo por su parte, ya que a la muerte de don Henrique sus propiedades según la ley española, deben pasar a su hermano menor Jamie, a quien él odia por su generosidad y la alegre vida que lleva.

Don Jamie, indiferente a la herencia, se burla de don Henrique, hasta que éste preso de la ira que estas burlas le producen, decide revelar toda la historia y reconocer a su hijo Ascanio. Violante, su supuesta esposa, se enfurece y se acerca a don Jamie conminándole para que mate a su sobrino y a su hermano. Don Jamie finge acceder, pero revela el complot y Violante es condenada a pasar el resto de su vida en un convento. Don Henrique se arrepiente de sus malas acciones, se reconcilia con su hermano y vuelve a tomar a Jacintha por esposa.

Hay otra historia paralela a ésta, en ella el abogado de don Henrique, Bartolus, hombre avaro y celoso, está casado con Amaranta, una mujer de singular belleza. Leandro, un amigo de don Jamie, conocedor de la fama de su hermosura decide verla. Para ello finge ser un estudiante de Nueva España y se presenta en casa de Lopez, un cura amigo del abogado, y mediante una carta de presentación falsa y quinientos ducados de oro, le persuade de que le acomode en la casa de Bartolus para poder estudiar leyes con su ayuda. De este modo consigue ver a Amaranta y se enamora de ella. Mediante un supuesto testamento, los amigos de Leandro atraen al abogado y proporcionan al joven una ocasión para ver a solas a la bella esposa de Bartolus. Pero el abogado regresa a su casa y al hallarla vacía sospecha de su mujer y del estudiante. Se enfurece sobremanera, pero Amaranta que regresa al poco acompañada de Leandro, le convence de que ha ido a la iglesia a rezar y de que el pasante es un bobo que no piensa más que en pleitos y en leyes.

Veamos ahora el primero de los episodios que sirvió de inspiración a Fletcher y que encontramos en la primera parte del Poema del español Gerardo⁵⁷ en su tercera jornada:

Gerardo se halla en la cárcel bajo la sospecha de haber dado muerte a Lauro y se entera de que "en un lugar pequeño del Duque de Medina" fueron apresados cuatro malhechores quienes habiéndoles "puesto a question de tormento" no solo confesaron haber matado a Lauro sino también a Juan Ponce, un caballero de Tartesia, crimen doblemente horrendo por tratarse de un parricidio. El suceso fue como sigue: En Tartesia vivía una viuda, Fabia, quien en su juventud había sido pretendida por un rico caballero muy por encima de su condición. Este caballero le enviaba preciados regalos que

no conseguían conmovier a Fabia quien no creía que amor se comprase con dinero. El galán insistía sin éxito, pero un día, su incesante guarda sorprendió a la dama a la puerta de su casa y le habló, llegando a vencerla con sus razones. Ante cuatro de sus criados prometió a Fabia que la tomaría por esposa y ésta le recibió en su aposento. Pero entre tanto, el caballero concertaba su matrimonio con una mujer de su mismo rango con la que se casó. Fabia quedó embarazada de sus amores con el caballero y sus angustiados padres optaron por casarla con un hombre de su condición, algo más acomodado, quien la tomó por virgen y creyó haber tenido un hijo prematuro.

En su matrimonio el caballero no tuvo hijos y al cabo de diez años, temiendo que su fortuna pasase a manos de sus hermanos "a quienes aborrecía entrañablemente", dio en codiciar el hijo de sus amores juveniles. Fuso un pleito a Fabia por la posesión del niño y lo ganó. El marido de Fabia ante tantos disgustos murió a las pocas semanas. El hijo creció y recibió una educación esmerada, pero no olvidaba a su madre, ello molestaba mucho al caballero. Por otra parte la madrastra lo aborrecía y era tal el odio de aquella mujer, que consiguió que su marido le odiara también y se arrepintiera del momento en que había decidido recuperarle. Le escatimaban el dinero y aun el sustento, con lo que el joven tuvo que recurrir a ponerles un pleito sobre sus alimentos. Presa de su odio, el padre fue a Sevilla y contrató a cuatro malhechores para que pusieran fin a su vida. El joven por aquel entonces vivía en Lisboa "donde tenía el honroso cargo de Maese de Campo". Aprovechando un viaje que hizo a Tartesia para visitar a su madre, cuando se hallaba allí hospedado, los malhechores le hicieron salir a la calle con pretextos y le dieron muerte.

La historia es muy semejante al argumento central de la comedia de Fletcher. El caballero y su esposa, al igual que los hermanos del primero, en el libro no tienen nombre, en la comedia toman los de personajes de otros episodios de la misma novela. Así don Henrique aparece en el tercer discurso de la primera parte del Gerardo; don Jaime en la segunda parte, discurso tercero; el hijo, don Juan, en la comedia es Ascanio, nombre que también aparece en la segunda parte, en el discurso segundo; lo mismo podemos decir de Fabia, la infortunada viuda, que en la novela lleva este nombre pero en la comedia de Fletcher aparece con el de Jacintha, que por otra parte corresponde a un personaje que aparece en diversas ocasiones en el Gerardo, aunque se presenta por primera vez en el primer discurs-

so de la primera parte; la segunda esposa que en la comedia no llega a casarse con don Henrique, recibe el nombre de Violante, personaje que también aparece en el Gerardo (Parte 2ª disc.1ª).

Naturalmente las diferencias son varias, en The Spanish Curate don Henrique es grande de España y tiene un solo hermano al que también aborrece.

Arsenio. Don Jamie the Brother
To de Grandee Don Henrique.

Milanes. Don Jamie's noble born, his elder Brother
Don Henrique rich, and his Revenues long since
Encreas'd by marrying with a wealthy Heir
Call'd, Madam Vi(o)lante, he yet holds
A hard hand o're Jamie.

· · · · ·
Arsenio. Yes 'tis said
He hath no child, and by the Laws of Spain
If he die without issue, Don Jamie
Inherits his Estate

(Acto I, 1, pag. 61)

Don Henrique se casó con una mujer de condición humilde, pero la repudió y como había mantenido la boda en secreto, fingió haberse casado con la rica Violante. También tuvo un hijo de la abandonada Jacintha, la cual vive con otro hombre que pasa por su marido y padre del chico:

Arsenio. What's the young Lad
That all of 'em make so much of?

Mil. 'Tis a sweet one...
...He's the Son
Of a poor cast-Captain, one Octavio;
And she, that once was calle'd fair Jacintha,
Is happy in being his Mother: for his sake.

(Acto I, 1, pag. 62)

En la comedia no hay ningún parricidio. La esposa de don Henrique quiere matar al hijo y al propio tiempo a don Henrique, y para ello intenta atraerse a don Jamie y convencerle:

Violante. Thus then Jamie,
The objects of our fury are the same,
For young Ascanio, whom you Snake-like hug'd
(Frozen with wants to death) in your warm bosom,
Lives to supplant you in your certain hopes,

And kills in me all comfort.

Jamie. Now 'tis plain,
I apprehend you: and were the undoubted heir.

... ..
And by nearer cut, do you but steer
As I direct you, wee'll bring our Bark into
The Port of happiness.

Jamie. How?

Viol. By Henriques death:

(Acto V, i, pags. 131-132)

Pero aunque cree haber convencido a su cuñado no es así, y en la última escena, cuando piensa que don Jamie cumplirá lo convenido, éste, que nunca había tenido intención de hacerlo, la desenmascara y la hace prender.

A pesar de que todos saben que Ascanio es hijo de don Henrique, éste no parece tratarle muy bien, pues su hermano, al intentar explicarle la maldad de Violante le dice:

Jamie. That you should be abus'd thus
With weak credulity! She for whose sake
You have forgot we had one noble Father,
Or that one Mother bare us, for whose love
You brake a contract to which heaven was witness,
To satisfie whose pride and wilfull humour
Yo have expos'd a sweet and hopefull Son
To all the miseries that want can bring him,
And such a Son, though you are most obdurate,
To give whom entertainment Savages
Would quit their Caves themselves, to keep him from
Bleak cold and hunger; This dissembling woman,
This Idol, whom you worship...

(Acto V, iii, pag. 139-140)

Lo que nos recuerda la frase de Gerardo "y aun se hallavan arrepentidos de su possession, dandole à conocer este descontento con tantas veras, que aun del ordianrio sustento, y adorno de su persona no curavan, ni menos della hazian caudal; con que à Don Juan le fue forçoso el ponerles pleyto sobre sus alimentos" (Pag. 194).

Al final de la comedia Violante es castigada recluyéndola en un convento y como hemos dicho, don Henrique vuelve a tomar consigo a su verdadera esposa, Jacintha.

La segunda de las historias del Gerardo que sirvieron para

inspiración de esta comedia que estamos estudiando, lo encontramos en la segunda parte de la novela. MacKerrow transcribe la historia completa tal y cual aparece en la traducción de Digges. Un resumen de la misma es como sigue:

Leandro está preso junto a Gerardo en la cárcel de Iliberris y cuenta a su compañero parte de su vida. Leandro era de Córdoba, y los jóvenes caballeros de aquella ciudad solían reunirse y hablar de política y de los acontecimientos ciudadanos. Un día empezaron a discutir sobre qué damas eran más bellas, las granadinas, las toledanas o las sevillanas, pero uno de los caballeros reunidos les interrumpió diciendo que la más bella de todas, la única mujer que reunía todas las perfecciones, se hallaba a penas a doce leguas de Córdoba, en Osuna. Esta belleza era una dama casada con un marido tan celoso como hermosa era ella, el cual la tenía encerrada. Aquella noche Leandro no pudo dormir pensando en la bella de Osuna, y era tal su curiosidad que decidió dedicarse a la difícil empresa de conocerla. Con este fin, se puso en camino, se presentó en la casa del vicario de Osuna y le hizo entrega de una carta falsa, supuestamente escrita por un amigo de Nueva España, Diego de Taviria, que había estudiado con él y quien le recomendaba a su hijo que quería aprender leyes. El cura no parecía recordar al padre de Leandro, pero cuando éste le entregó dos mil ducados, le vinieron a la memoria multitud de recuerdos. Leandro le dijo que quería entrar de pasante con un abogado para ir aprendiendo. Al fin consiguió que el vicario le colocara en casa del abogado marido de la bella, donde le dieron un cuarto. Pero, a pesar de vivir en la misma casa no conseguía ver a la dama. En una ocasión la vio de espaldas un día que volvía de misa muy temprano. Leandro era tan sumiso y servicial con el letrado que un día éste fue a verle a su cuarto diciéndole que con gusto le tendría a comer a su propia mesa si su esposa Violante no fuera tan recatada que la presencia de un extraño la trastornaba. Al fin, un día fue llamado a la hora de la comida. A partir de entonces sus visitas menudearon, y en una ocasión en que los esposos estaban jugando al ajedrez y el marido tuvo que ausentarse, Leandro requirió a Violante, pero ésta, indignada, le tiró el tablero por la cabeza. Leandro enfermó del disgusto y no mejoró hasta que Violante empezó a cuidarle. Un día, durante su convalecencia, la dama le acusó de haberse rendido demasiado pronto. Así mismo, un domingo en el que el joven acompañaba a Violante a misa porque el marido no se encontraba muy bien de salud, ella volvió a hablarle diciéndole que no la obligara a hacer tantos avances.

En la novela, la historia de Leandro se interrumpe en este punto con la llegada de ministros de justicia que trasladan a Gerardo a la Alhambra. Después de muchas vicisitudes en las

que el joven consigue huir de la cárcel y tiene amores con una doncella, se ve en tales aprietos que decide marchar al extranjero embarcándose en el puerto más cercano. Camino de este puerto, una noche es sorprendido por unos gritos extraños y al acercarse encuentra a una doncella vestida de hombre a la que un desaprensivo caballero intenta violar. Resulta ser Violante, y por ella se entera del final de la historia de Leandro.

Una noche, la dama ocultó en su cuarto a Leandro tras unas cortinas, pero la llegada del vicario que había estado ausente y quería saber de su enfermedad, descubrió todo el plan. En el desorden subsiguiente, Leandro hirió al marido y se refugió en una iglesia, mientras Violante huía de la casa. Unas misivas que la dama le había enviado fueron la causa de que el joven fuera a prisión.⁵⁸

Esta parte de la narración tiene fundamentalmente el mismo argumento que encontramos en la comedia The Spanish Curate. Los puntos de similitud entre las dos obras son numerosos. El marido celoso es engañado en los dos casos pero en ambos no se produce ninguna desgracia irreparable; aunque sin duda, el final de la comedia tiene un tono mucho más desenfadado que el de la novela, sugiriéndose la posible continuidad de los amores entre la esposa del abogado y el joven estudiante.

En cuanto a los nombres, el de Leandro se mantiene, pero la Violante de la novela pasa a llamarse Amaranta (nombre que está también en el Gerardo en la parte 1ª 3.); el nombre del abogado Bartolus que no aparece claramente en la edición consultada por nosotros, es el mismo que se halla en la traducción inglesa de Digges. El vicario, que en la novela no recibe nombre alguno, en la obra teatral toma un nombre muy español, Lopez. Es nueva la figura del "sexton" o sacristán que lleva el nombre del supuesto padre de Leandro y firmante de la carta de Nueva Hispania, Diego de Taviria : Diego. Naturalmente al escenificar la narración se introducen variaciones, sin embargo hay varios fragmentos que mantienen una semejanza considerable. El primero de ellos lo hemos citado ya en otro capítulo en relación con las costumbres españolas. El texto de la novela dice lo siguiente:

"Juntamonos despues de Misa ordinariamente los Cavalleros moços, y passeantes del barrio, en los portales, y es-

caños de nuestra Parroquia, desde adonde solemos limitar el poder del Turco, las acciones del Vngaro; los Estados de Italia, y el censurar gobernando el mundo con nuestros pareceres."59

Pasado a la escena el fragmento quedó como sigue:

Leandro. ...'Tis now in fashion
To have your Gallants set down in a Tavern,
What the Arch-Dukes purpose in the next Spring, and what
Defence my Lords (the States) prepare: what course
The Emperour takes against the encroaching Turk,
And whether the Moony-standards are design'd
For Persia or Polonia:

(Acto I, i, pag. 68)

Hemos repetido la cita de la comedia para comprobar la fidelidad con que el texto inglés sigue al español, si bien la comedia introduce algunos cambios para adaptarlo al público inglés. Así la parroquia se transforma en una taberna y se introducen temas políticos más cercanos a las vivencias de los ingleses: los planes del archiduque y los preparativos de los Estados holandeses. Otro ejemplo lo hallamos en el siguiente párrafo:

"Vn día, pues, que el triunfo de la conversacion salid bien diferente deste...se dio principio à la hermosura, y belleza de las damas de España, vsurpando cada qual la mejoría para el lugar que mas le interessava. Vnos dezian, que las Granadinas eran generalmente con extremo hermosas, y à estos contradiezian los que davan à las damas de Toledo el superlativo, assi en la belleza de los rostros, como en la agudeza, y discrecion de sus entendimientos, etc..."60

Leandro. ...'twere better
To talk of handsome Women.
Milanes. And that's one (discourse)
Almost as general.
Arsenio. Yet none agree
Who are the fairest.
Lean. Some prefer the French,
For their conceited Dressings: some the plump
Italian Bona-Robas, some the State
That ours observe; and I have heard one swear,
(A merry friend of mine) that once in London...

(Acto I, i, pag. 68)

Aquí se sustituyen los nombres de ciudades españolas por comentarios sobre los países vecinos e historias locales. Pero el Gerardo continua:

"...vno de los que en la conversacion, y aun en nuestras opiniones la tenia de mas prudente...nos puso en silencio, diziendo:De que sirve con encontrados pareceres cansaros, y mas à quien conoce como yo, que toda la perfección y hermosura se halla cifrada, y junta, à no doze leguas de este lugar, y no en el mayor de aquella Andaluzia, sino en vna pequeña de sus Villas la qual es Ossuna? Este es el archivo de la mas admirable belleza, que conoce en nuestros tiempos España, y en aquel venturoso sitio, aun sin ser conocida de sus naturales, (que iguala su recato à su hermosura) se encierra este milagro".61

Jamie. We may spare
The travel of our tongues in forraign Nations.
When in Corduba, if you dare give credit
To my report (for I have seen her Gallants)
There lives a Woman
.....whose all-excelling Form
Disdains comparision with any She
That puts in for a fair one, and though you borrow
From every Country of the Earth the best
Of those perfections, which the Climat yields
To help to make her up, if put in Ballance,
This will weigh down the Scale.

Leon. You talk of wonders.
Jamie. She is indeed a wonder, and so kept,
And, as the world deserv'd no to behold
What curious Nature made without a pattern,
Whose Copy she hath lost too, she's put up,
Sequestred from the world.

(Acto I, i, pags. 68-9)

Pero donde las semejanzas llegan ya a un extremo, es en la carta que Leandro escribe para que el vicario, Lopez, en la comedia, le introduzca en la casa del abogado. El texto de la novela es como sigue:

"Desde que salí de Sevilla para estas partes, tengo escritas à v.m. algunas cartas, bien que de ninguna he visto la respuesta, que siempre he deseado, y aunque tan grande olvido pudiera causar en mi correspondencia descuydo, puede mas la voluntad, que tengo de servirle; y assi en esta ocasion he querido valerme de la que v.m. me tuvo algun tiempo, encargandole la persona de mi hijo Leandro, que es el portador à quien suplico à v.m. agasage haziendose entrega en essa Vniversidad, en tanto que yo llego en la siguiente flota, que esta sola merced suplirà la omision, que en el responderme ha tenido v. m. cuya vida nuestro Señor, Guie.62

Diego Taviria

Comparémosla con la carta que aparece en The Spanish Curate:

Signior Lopez, Since my arrival from Cordova to these parts, I have written divers Letters unto you, but as yet received no Answer of any. And although so great a forgetfulness might cause a want in my due correspondence, yet the desire I have still to serve you must more prevail with me, and therefore with the present occasion offered I am willing to crave a continuance of the favours, which I have heretofore received from you, and do recommend my Son Leandro the bearer to you with request that he may be admitted in that Universitie till such time as I shall arrive at home; his studies he will make you acquainted withall; This kindness shall supply the want of your slackness: And so heaven keep you. Yours

Alonzo Tiveria

(Acto II, 1, pag. 78)

Fletcher se limitó a transcribir la carta tal y como la halló en la novela de Gonzalo de Céspedes, cambiando el nombre de Sevilla por el de Córdoba, modificando el final por una fórmula más inglesa y firmando Alonzo Tiveria en vez de Diego de Taveria. El nombre de Diego se lo había dado ya al sacristán y sustituyó el onomástico del supuesto padre de Leandro por otro nombre muy español: Alonzo. El cambio en el apellido es mínimo. La preferencia del nombre Diego para un personaje cómico como era el sacristán es bastante explicable si tenemos en cuenta que en el siglo XVII "Diego" era sinónimo de "español", por lo que se utilizaba muchas veces en las comedias en tono de burla o a modo de apóstrofe: "You don Diego".

En The Spanish Curate encontramos pues dos hitorias diferentes que proceden de episodios separados de la misma novela: el Poema trágico del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes. En ambos episodios la relación con la obra española es perfectamente clara. La inspiración de Fletcher que a menudo le hacía cambiar totalmente lo que había encontrado en sus fuentes, en esta ocasión no pareció llevarle a ningún cambio sustancial, aunque en la anécdota de don Henrique, el grande de España, suprime el parricidio y castiga a la perversa madrastra. En cambio, en otros momentos, su fidelidad a la novela es tan grande que prácticamente transcribe la carta de Leandro (II,1) sin cambiarla en lo más mínimo.

Es curiosa esta insólita fidelidad de Fletcher que solo se

dio hasta este extremo en unas pocas obras y precisamente todas ellas derivadas de nuestra literatura, y de las que hemos visto ya dos de las más ineteresantes, The Island Princess y The Custom of the Country. Pensamos que esta actitud suya era perfectamente coherente con su personalidad. Fletcher era un enamorado de la arquitectura, de la carpintería interior de las comedias. Los hechos debían ser múltiples y debían sucederse con naturalidad, pero sorprendiendo constantemente al espectador. En este aspecto sus comedias alcanzaron verdadera maestría, la trama de todas sus obras, por muy frescas y espontáneas que a veces puedan parecernos, estaba cuidadosamente estudiada. Por ello, solo es natural, que al toparse con dos extraordinarias novelas bizantinas, llenas de sucesos y de historias múltiples y variadas, se entusiasmara con ellas y decidiera trasladar parte de ellas al teatro. En The Spanish Curate, los cambios son pocos; en Custom of the Country la mezcla de los ingredientes prestados es algo mayor, pero en ambos casos fue poco lo que el autor tuvo que añadir al Gerardo o a Los trabajos de Persiles y Sigismunda, para escenificar las anécdotas que había elegido. El caso de La conquista de las islas Malucas es tal vez algo diferente, al no ser una novela bizantina sino prácticamente un libro de historia, tuvo que cambiarle parte del desarrollo y añadirle un desenlace más brillante y novelístico. Aún con toda su deuda a nuestras obras las tres comedias resultan al final creaciones muy personales de su talento teatral. En The Maid in the Mill volvemos a encontrar historias y personajes de una de las novelas bizantinas que acabamos de mencionar, en este caso se trata nuevamente del Poema trágico del español Gerardo.

The Maid in the Mill.

The Maid in the Mill⁶³ fue registrada el 29 de agosto de 1623 por Herbert quien la adscribió a Fletcher y a Rowley. Esta desusada colaboración con Rowley ha dado lugar a numerosas conjeturas que van desde la total negación de la mano de Fletcher, hasta suponer una revisión de Rowley a una obra de Fletcher. Sin embargo, no parece que los datos históricos que tenemos sobre la obra puedan ser rebatidos. A parte de la atribución de Herbert, el nombre de Rowley aparece en la lista de actores que se antepuso a esta comedia en la edición del segundo folio, y todos ellos estaban en activo en la compañía de "the King's men" en 1623. Por otra parte, parece que la obra tuvo gran éxito en la corte, donde se dieron tres representaciones casi seguidas: el 23 de septiembre en Hampton Court, el 1 de noviembre en St. James y el día de san Esteban en Whitehall. Al anotar la segunda de estas representaciones, Sir Henry Herbert escribió: "The Mayd of the Mill againe, with reformationes". El reformar una obra dos meses después de su estreno era un tanto insólito, sin embargo dada su aceptación en la corte es probable que la reforma se limitara a suprimir algún pasaje que molestara al rey, o todo lo contrario, a ampliar alguna escena que hubiera sido especialmente de su gusto.

En este caso los estudios estilísticos están casi de acuerdo en que Fletcher escribió el primer acto, Rowley el segundo y el cuarto y que ambos colaboraron en redactar los otros dos. Como hemos dicho, The Maid in the Mill es una de las comedias del canon en las que hallamos eco de las novelas bizantinas españolas, en este caso es el Poema trágico del español Gerardo, de la que los dramaturgos obtuvieron el tema central de la obra y muchos de los nombres de los personajes.

El episodio que sirve de inspiración a la obra es la historia de don Jayme y de su enemistad con la familia Bellides que

aparece en el discurso tercero de la segunda parte de la novela. Curiosamente, los dramaturgos mantuvieron los nombres de casi todos los personajes de la historia menos el de don Jayme que cambiaron por el de don Antonio.

Para el tema de la bella molinera, que es la segunda de las anécdotas que se desarrollan en la comedia, Langbaine señaló ya su procedencia del cuento número doce de las Histories Tragiques de Belleforest. Weber y Dyce en sus respectivas ediciones de la comedia hicieron un resumen de ambos temas, el procedente de la novela española y el de Belleforest. También se ha dicho que parte del argumento procedía de las Histories admirables et memorables de notre temps de Goulart⁶⁴, editadas en París en 1600, y se ha querido establecer relaciones con el Romeo and Juliet de Shakespeare basándose en las escenas de balcón. Las dos últimas suposiciones nos parecen improbables ya que la deuda respecto a la novela española queda muy clara como tendremos ocasión de comprobar, y sin necesidad de recurrir al Romeo and Juliet, en el Gerardo hay varias escenas de este tipo, una de las cuales sigue Fletcher con relativa fidelidad.

El argumento de la comedia es como sigue:

La acción transcurre en España. Las familias de Bellides y de Julio están enemistadas. Lisauro y su hermana Ismenia, los hijos de Bellides, junto con su prima Aminta, paseando un día por el campo, son abordados por dos jóvenes amigos, Antonio, el sobrino de Julio, y Martín. Aunque pertenecen a familias rivales, Antonio y Martín rehuyen cualquier reyerta en atención a las damas. Antonio e Ismenia se enamoran y empiezan una serie de enredos y mal entendidos entre ambos que no se aclararán hasta el último acto.

Aminta entrega a Antonio un billete para que acuda a la ventana de una casa desconocida. Allí se le presenta Ismenia a la que el joven declara su amor. Pero, por otra parte, Antonio y Martín conocen a Isabella, una muchacha que dice ser hija de un campesino y que tiene un extraordinario parecido con Ismenia. Julio da una gran fiesta a la que acuden sus amigos y los habitantes del lugar. En ella se da una representación teatral en la que también interviene Ismenia en el papel de Juno. En ella, la joven, vuelve a engañar a Antonio que la creía Ismenia, diciendo que es una simple labradora. Al final de la fiesta llega Aminta dis-

frazada de paje con otra nota, esta vez la firma Ismenia con su nombre. Las jóvenes siguen jugando con las varias personalidades de Ismenia hasta que al fin Antonio descubre la verdad. El motivo del enredo era probar la fidelidad del caballero. Los dos enamorados acuerdan que aquella noche Antonio acudiría a la ventana de siempre y que Ismenia sobornará a un clérigo para que les case. Por la noche, Martín que está secretamente enamorado de Ismenia, busca a unos espadachines para que provoquen una reyerta y amparándose en las sombras, trepa por la escala y penetra en el cuarto de Ismenia. Pero Aminta, que también ama a Antonio en secreto, ha conseguido ocupar el lugar de Ismenia. Llega el sacerdote y Martín y Aminta se casan sin darse cuenta de quien es su pareja respectiva. La ira de Ismenia y el furor de Antonio al saberse sustituidos se convierte en alegría al darse cuenta de que en realidad los dos fueron sustituidos y ambos están libres.

Entre tanto, Bellides que se había presentado a Julio con una proposición de duelo, recapacita y los dos antiguos enemigos deciden olvidar sus rencillas y dar ejemplo de discreción viviendo en paz de entonces en adelante.

En otra historia cuya acción transcurre entretrejida con la que acabamos de contar, el conde Otrante, enamorado de la hija de un molinero, Florimell, quiere seducirla, pero la molinera es una doncella honrada y el noble no consigue sus propósitos. Aprovechando la fiesta dada por Julio y la representación teatral en la que la bella molinera hace de Venus, Otrante y su amigo Gerasto consiguen raptarla. Pero, a pesar del rapto, Florimell no se deja seducir, no valiéndole las muchas razones de Otrante. Franio, el molinero, padre de la doncella, acude a Julio y hasta al rey Felipe en busca de justicia. El propio monarca se presenta en el palacio de Otrante. Florimell confiesa que a pesar de todo, el conde se ha portado con nobleza y la ha respetado. Admirado el rey de la entereza de la joven dice que la doncella es digna de casarse con un noble. Entonces el molinero y su mujer confiesan que Florimell no es hija suya sino que la encontraron en el bosque cuando el ama que la llevaba de Mora a Córdoba fue muerta por un oso, y que desde entonces la habían cuidado como a una hija propia. Se descubre que la joven es la hija perdida de Julio y esta parte de la comedia acaba también felizmente con la boda de Florimell con el conde Otrante.

El episodio que procede del Gerardo, es como hemos dicho, la historia que se cuenta en el discurso tercero de la segunda parte de la novela, en el que se narra la enemistad de las familias de Julio y Bellides y los amores de Antonio e Ismenia. Digamos en primer lugar que a parte del nombre de Antonio, que como ya apuntamos en la novela es don Jayme, los demás nombres se mantienen hasta el extremo de que incluso el ama muerta

por un oso, en el episodio de Florimell y el conde Otrante, recibe un nombre procedente de la novela española: "Amaranta". Los topónimos de las dos poblaciones entre las que estaba viajando el ama cuando ocurrió el accidente, Mora y Córdoba, proceden también del Gerardo. Pero, veamos primero el tema de esta parte de la obra de Gonzalo de Céspedes, que es como sigue:

Llevada por una tempestad, la nave en la que viajaba Gerardo, una noche va a parar a un puerto extraño. Gerardo y los suyos bajan a tierra para averiguar dónde están y en lo alto de un cerro oyen a un tal don Martín que va a desafiarse con otro caballero, ambos hablan de una burlada Ismenia. Gerardo intenta separarles pero es tarde y don Martín queda muerto. El otro caballero resulta ser don Jayme de Aragón quien decide embarcarse para España con Gerardo. Durante el viaje en el barco le cuenta su historia: Don Jayme y su tío don Julio estaban enemistados con la familia Bellide de la que formaban parte Lisauro y Tirso. El motivo era nimio, pero personas exageradas que no faltaron en los dos bandos, consiguieron aumentar el alcance de la disensión. Un día de tormenta, don Jayme y su tío tuvieron que refugiarse en una quinta. Mientras estaban allí llegó una carroza. Don Jayme intentó ver quienes eran las damas encubiertas que se hallaban en su interior, pero Lisauro y su primo Tirso que estaban en compañía de las jóvenes, saltaron airados. Hubo una pelea en la que don Jayme estuvo a punto de matar a Lisauro, pero cuando iba a acabar con él, una de las dos damas tapadas le pidió que no le matara. Don Jayme se quedó con la curiosidad de saber quiénes eran las dos tapadas. Al cabo de unos días fue abordado por una mujer con el rostro cubierto que le dio un papel diciéndole que al día siguiente iría a por la respuesta. Era una nota de la bella tapada que deseaba convenirse de la caballería del joven antes de darle a conocer quien era. Se intercambiaron varios billetes y don Jayme prometió fidelidad a la desconocida. Habían llegado las carnestolendas, los galanes iban de casa en casa, y así llegó don Jayme a la casa de Bellide con el que había hecho las paces aunque se mantenía todavía un cierto resquemor. En la fiesta se encontró sentado junto a la bella hija de Bellide quien a pesar de la máscara le reconoció. La belleza de la joven impresionó a don Jayme, pero, por otra parte, seguía recibiendo billetes de la desconocida tapada quien parecía tener puntual información de cuanto el joven hacía. Don Jayme negó a la tapada el estar cortejando a otra mujer, pero, mientras estaba dando una serenata a la hija de Bellide, recibió otra nota de la tapada quejándose de su inconstancia. Por fin fue citado en un extraño callejón y allí descubrió en una ventana que Ismenia y la tapada eran una

misma persona. Al día siguiente volvió al mismo lugar, pero se presentó la justicia se produjo una pelea y don Jayme se vio obligado a huir. Ello le hizo ausentarse unos meses de la población. Entre tanto los amantes se escribían cartas a través de un gran amigo de don Jayme, don Martín de Urrea. Al fin, después de un tiempo los jóvenes volvieron a verse y se juraron matrimonio, quedando en que aquella noche ella recibiría al galán en su aposento. Al saber lo que iba a ocurrir don Martín se afligió sobremanera pues amaba a Ismenia en secreto. Por la noche, con falsos pretextos, tomó el sombrero y la capa de don Jayme y entró en el aposento de Ismenia en su lugar. A la mañana siguiente, un billete que le llevó la criada de Ismenia hizo comprender a don Jayme lo que había ocurrido. Buscó a don Martín, pero el falso amigo había desaparecido. Finalmente se enteró de que estaba en Orán y allí había acudido don Jayme para hacer justicia.⁶⁵

La relación entre el tema central de The Maid in the Mill y la historia que acabamos de resumir es evidente. En la novela española el final es trágico, a diferencia de la comedia en la que don Martín que quería casarse con Ismenia con engaños, resulta él mismo engañado y se casa con Aminta, la prima de Ismenia.

Los puntos de contacto entre ambas obras son múltiples. En primer lugar encontramos la enemistad entre las familias de Julio y Bellide (Bellides), los nombres son los mismos en los dos casos, y en ambos la causa de la enemistad no revestía gran importancia:

...de sus mayores regozijos nacieron causas de iguales disgustos, y pasiones; de quien fue el principal movedor Lisauro, ...y el que mas en su contradicción se mostró, fue Don Julio de Aragon, mi tío, ...No haze à nuestro intento el especificar mas esta causa, y assi la podrè escusar con advertiros, que casi la importancia della venia à topar en cierta cifra, si bien sacada de mi tío con intencion pacifica, y segura, construida por Lisauro con diferente juicio, y significacion, pues llegó à reputarla de injuria. De este leve principio...⁶⁶

En la comedia leemos esta descripción de la causa de las diferencias entre las dos familias:

Julio. ...This hatred
Betwixt the house of Bellides and us
Is not fair war: 'tis civil, but uncivil.
We are near neighbors, were of love as near,

Till a cross misconception ('twas no more
In conscience) put us so far asunder:

(Acto IV, 11, pag. 52, l.6-11)

A parte de la enemistad entre las dos familias, el hilo argumental relaciona constantemente la comedia con la novela española. Hay varias escenas que siguen con notable fidelidad el texto de Gonzalo de Céspedes. En primer lugar encontramos la escena primera del primer acto. Se trata de una escena al aire libre, lo que de por sí ya es poco corriente en el teatro de la época. Los caballeros Terzo y Lisauro y su hermana Ismenia junto con Aminta, dejan el carruaje en el que viajaban para pasear hasta su casa y gozar del buen tiempo. En este paseo se cruzan con Martín y Antonio, este último es un familiar de Bellides y por tanto de la familia enemiga. En atención a las damas que acompañan a Terzo y a Lisauro, los jóvenes rehuyen la pela. Ismenia se siente inmediatamente atraída por Antonio.

En la novela leemos que en una tormenta Don Julio y Don Jayme se refugian de la lluvia en el campo, en la entrada de una casona a la que llegan también dos damas acompañadas de Tirso y Lisauro, de la facción enemiga, en este caso llegan en una carroza. Se entabla una lucha y don Jayme no mata a Lisauro por intercesión de la tapada.

Son escenas diferentes, pero tanto la situación básica como los nombres hacen imposible el no relacionarlas.

Por otra parte, tanto los enredos y cambios de personalidad de Ismenia como sus mensajes misteriosos se traspasan al teatro. En la comedia, Ismenia, que a veces se hace pasar por la hija de un campesino y en otras ocasiones adopta el disfraz teatral de la diosa Juno (como en la fiesta de Julio), envía a Antonio diversas notas que le transmite Aminta. El galán está completamente perplejo, hasta que al fin Ismenia decide deshacer el enredo. En la novela, en otra fiesta, en esta ocasión la fiesta de Bellide que es una celebración de carnaval, don Jayme conoce a la hija del anfitrión de la que queda prenda-

do, con lo que empieza el malentendido que se produce debido a la doble personalidad de Ismenia, que tan pronto desempeña el papel de tapada y envía notitas a don Jayme, como el de la verdadera Ismenia, hasta que cansada del engaño decide descubrir la verdad al joven.

La parte que guarda mayor fidelidad a la narración de la novela es la de la suplantación de Antonio por Martin o Martino, aprovechando la oscuridad de la noche y la inseguridad de Antonio que ya ha sido sorprendido en aquella zona y un nuevo encuentro con la guardia podría causar menoscabo en la honra de su dama. La novela dice así:

"...Roguéle vltimamente, que como solia me acompañase, y el condescendiendo con mi gusto, lo hizo, y assi bolviendo à su casa, para salir mejor apercebido, despues de algunas horas tornò à la mia; en quien pareciendole mudar conmigo capa, y sombrero, lo efectub diziendo iriamos assi con mas disimulacion; con que llegando à la calle, y puesto acostumbrado, siendo algo tarde, halib à Ismenia, que esperaba; à la qual saludandola, porque me conociesse, con ayuda de mi amigo, en vn punto me puse en el paredon, desde adonde queriendo subir à la ventana, apenas para executarlo me previne, quando arrojandose en la misma calle dos hombres, embistieron desapoderadamente à Don Martin, con el cual (si bien à mi parecer resistidos valientemente) dieron principio à otra semejante escaramuça como la passada: pero no previniendo por entonces otra sospecha, cierto, de que sin duda aviamos sido espiados, saltè al suelo, y poniendome à su lado, facilmente los fuimos sacando a la calle, y como yo no desease otra cosa mas que apartar à mi contrario de aquel puesto, viendole que en gentil compas se retirava, de suerte le apretè, que al fin huvo de bolver las espaldas, siguiendole por mejor auventarle, tres ò quatro calles, hasta que cansado, di despues de algun espacio buelta al mismo lugar, en quien no hallando à Don Martin, ni menos rastro alguno de pendencia, sospechando que à el le avria sucedido lo mismo que à mi, no tratando de esperarle mas, tornè à subir en la pared, para poner en conclusion mis deseos; mas hallando la ventana muy bien cerrada, y oyendo à la parte de dentro algun rumor, pensando que sin duda con el de las cuchilladas aviamos sido sentidos, me volvi à baxar...67

He aquí a continuación lo que ocurre en la escena tercera del cuarto acto de The Maid in the Mill:

Enter Antonio and Martin

Ant. ...me-thought I spy'd two fellows
That through two streets together walk'd aloof,
And wore their eyes suspiciously upon us.

Mar. ...but for your fears sake
I'll advise and entreat one curtesie.

Ant. What's that friend?

Mar. I will not be denyed, Sir,
Change your upper garments with me.

Ant. It needs not.

Mar. I think so too, but I will have it so,
If you dare trust me with the better Sir.

Ant. Nay then.

Mar. If there should be danger towards,
There will be the main mark I'm sure.

Ant. Here thou tak'st from me.

Mar. Hush, the General
Must be safe, how ere the Battle goes:
See you the Beacon yonder?

Ant. Yes, we are near shore.

Enter 2 Gentlemen with weapons drawn, they set upon Martin:
Antonio pursues them out in rescue of Martin.

Mar. Come. Land, land, you must clamber by the cliffe,
Here are no stairs to rise by.

Ant. I are you there? Fight and Exeunt.

Enter Aminta above, and Martin return'd again ascends.

Am. Antonio?

Mar. Yes Ismenia.

Am. Thine own.

Mar. Quench the light, thine eyes are guides
illustrious.

Am. 'Tis necessary.

Enter Antonio.

Ant. Your legs have sav'd your lives, who ere you are,
Friend. Martin? where art thou? not hurt I hope:
Sure I was farthest in the pursuit of 'em:
My pleasures are forgotten through my fears:
The Lights extinct, it was discretely done:
They could not but have notice of the broil,
And fearing that might call up company,
Have carefully prevented and closed up:
I do commend thee heed; oh but my friend,
I fear his hurt: friend? friend?

'Twas in my cause thou fe(11)st, if thou be'st down,
Such dangers stand betwixt us and our joyes.
That we should forethink ere we undertake,
Wee'd sit at home, and save. What a night's here!

Purpos'd for so much joy, and now dispos'd
To so much wretchedness!.....

(Acto IV, iii, pags. 58-60)

El final de la escena es algo diferente. En la novela, aquella noche, después de la escaramuza con los desconocidos, don Jayme, al ver la ventana cerrada y sin luz alguna y al no hallar a don Martín, no se preocupa por él convencido como está de que su amigo se habrá retirado ya a su domicilio, y sin pensarlo más se marcha a su posada.

En The Maid in the Mill, la ventana cerrada y las luces apagadas hacen que Antonio busque a su amigo temiendo que esté herido, y que al no hallarle vaya a su casa lleno de preocupación, con lo que Fletcher destaca su amor por el amigo y da mayor valor a su supuesta traición. La noche está llena de falsos presagios, pero en realidad la traición no se produce, porque el traidor resulta engañado y don Martín no se casa con Ismenia sino con Aminta, que por razones semejantes a las de don Martín había sustituido a su prima.

En la novela, el desconsolado don Jayme repasa brevemente las señales por las que hubiera debido reconocer que algo extraño estaba ocurriendo y desconfiar de don Martín:

"considerando, aunque tan sin razón, y coyuntura, la nueva diligencia de trocar aquella noche conmigo Don Martín capa, y sombrero, y luego el acometimiento, que aquellos hombres tan a tiempo crudo me hizieron, y el fácil retirar de mí contrario compassando los terminos, y espacio que pudo tener para entrar el afligido amigo en la quadra de Ismenia; y últimamente el silencio, que guardó mientras con ella estuvo, y el aver primero pedido mandasse quitar la luz..."⁶⁸

Tenemos una serie de coincidencias, el cambio de la capa y el sombrero; el contratar don Martín criados o gentes para apartar a don Jayme del balcón; el quitar la luz: el silencio de don Martín cuando entra en el cuarto de Ismenia; todas ellas aparecen en la comedia.

Enumeramos finalmente los nombres que se repiten en las dos obras: don Julio, Bellides, Ismenia, Martino o Martín, Lisau-ro, y Terzo, escrito también Tarso y Tirso, y como hemos di-

cho, incluso el nombre del ama atacada por el oso que se menciona en el quinto acto: Amaranta, que en la novela es el nombre de la amada de Arsenio, la que cuida de las heridas de Gerardo en el discurso tercero de la primera parte. El nombre de Amaranta había aparecido ya en otra comedia basada en esta novela, The Spanish Curate, donde se llamaba así a la bella esposa del abogado Bartolus.

En cuanto a los topónimos Mora y Córdoba que también se mencionan en la novela, Mora⁶⁹ se cita también en relación con un suceso luctuoso, la muerte de Lauro a manos de unos foragidos (3er.disc. 1ª parte). En la comedia, la mención a una población tan insólita para ser citada por un inglés, ocurre al final de la obra cuando el molinero y su mujer confiesan haber recogido a Florimell en un bosque cuando el ama que la llevaba de Mora a Córdoba fue muerta por un oso, como prueba de la veracidad de lo que dicen muestran a Julio una envoltura en la que iba arropada la criatura en aquella ocasión y gracias a la cual queda claramente establecida la identidad de la niña.

This did enwrap your child, whom ever since
I have call'd mine, when Nurse Amaranta
In a remove from Mora to Corduba
Was seiz'd on by a fierce and hungry Bear

(Acto V, ii, pag. 74, l. 36-39)

Creemos que con lo que hemos expuesto queda suficientemente clara la relación existente entre The Maid in the Mill y nuestro Poema trágico del español Gerardo, y que no se trata de ninguna semejanza casual. Es evidente que la novela española es el origen directo del argumento central de la comedia e incluso proporciona los nombres para un episodio del argumento complementario de la obra.

Rule a Wife and Have a Wife.

Nos encontramos ante otra de las comedias fletcherianas derivadas del autor favorito del dramaturgo: Miguel de Cervantes. Fletcher se sentía a gusto con los temas cervantinos. El ingenio y la creatividad del escritor español le proporcionaban una extraordinaria multiplicidad de incidentes y anécdotas que le permitían poner en práctica sus ideas escénicas sin necesitar de grandes alteraciones. En este caso, Rule a Wife and Have a Wife⁷⁰ es una comedia compuesta por el hábil trenzado de dos argumentos: el principal, cuyos personajes aparecen ya apuntados en Cervantes, pero que parece derivar de una obra española un tanto discutida, y una trama secundaria que procede de una de las Novelas Ejemplares: El casamiento engañoso, que Fletcher sigue con relativa fidelidad y con bastante detalle. En cuanto a la trama principal, E.M.Wilson⁷¹ encontró notables similitudes con una novela insólita, El sagaz Estacio, marido examinado de Salas Barbadillo. Según el autor español El sagaz Estacio es una comedia en prosa, es decir, una obra escrita a modo de diálogo y dividida en tres actos. Su longitud y rigidez teatral hacen pensar que no se pretendía que fuese representada. La obra obtuvo el permiso para su publicación en el reino de Aragón en 1613, aunque no se conoce ninguna edición anterior a 1620.

Las semejanzas entre Rule a Wife and Have a Wife y El sagaz Estacio son considerables, pero de no ser por dos pasajes muy concretos, las similitudes de detalle son muy circunstanciales y podrían ser debidas al contexto o a la casualidad. La novela no fue traducida ni al inglés ni al francés en vida de Fletcher, por lo que el dramaturgo, en todo caso, tuvo que utilizar el original español. Bentley⁷² sugiere la posibilidad de que el dramaturgo hiciera uso de un original que desconocemos.

relacionado de alguna manera con la obra de Salas Barbadillo. Es una sugerencia que nos recuerda la que se hizo a propósito del trabajo de Stiefel sobre The Island Princess y aunque los pasajes relacionados entre la obra española y la inglesa no son de lejos tan contundentes como en aquel caso, pensamos que son lo suficientemente claros como para pensar que Fletcher hubiera leído la novela de Salas Barbadillo.

Rule a Wife and Have a Wife fue una de las obras que mayor éxito alcanzaron en su tiempo. Se inscribió en el "Stationers Register" el 19 de octubre de 1624 y a los pocos días era representada en la corte, el 2 de noviembre "for the ladys" y en Whitehall "upon St. Stevens night, the prince only being there", según rezan las anotaciones de Herbert. A lo largo de los siglos XVII y XVIII y aun a principios del XIX, se representó con frecuencia y las ediciones en los siglos XVIII y XIX alcanzan la veintena.

La comedia es obra de Fletcher solo y en esta ocasión los eruditos parecen también estar de acuerdo. Vamos a hacer una sinopsis del argumento incluyendo algunos detalles ya que en este caso nos interesan los pormenores tanto de la trama principal como de la secundaria.

Margarita, una heredera sin compromiso, es objeto de las atenciones de numerosos galanes y oficiales de Sevilla, ciudad en la que se están reclutando soldados para las guerras de Flandes. Ella desea casarse, pero sólo como cobertura que le permita seguir con sus intrigas amorosas. Altea, su dama de compañía y confidente, trama obtener premio tan deseado para su hermano Leon, recientemente encomendado como alférez al capitán Juan de Castro. Leon, fingiendo ante los oficiales una simplicidad rayana en la tontería, es presentado a Margarita como un feliz hallazgo de Altea que le servirá como el más sumiso de los maridos. Con una docilidad muy bien fingida Leon acepta todas las condiciones de la heredera y ésta se casa con él. A su regreso a la casa que posee en la ciudad, Margarita pretende recibir a sus admiradores y especialmente al duque de Medina, y encarga a Leon que se ocupe con los criados. Le sorprende una respuesta irónica del marido, y cuando llegan los invitados, Leon afirma con valentía sus derechos como esposo y dueño de la casa. El duque, abrumado por la elocuencia y la firmeza de Leon, guarda su enfado por el momento y concibe la idea de

librarse de tan molesto marido con una comisión como capitán en Flandes. Pero Leon no se arredra y ordena a su mujer que le acompañe llevando todos los enseres que hay en la casa. Margarita intenta engañarle diciendo que anteriormente había regalado la casa a su criada Estefanía; por su parte el duque admite que la comisión que le había encargado era solo un truco para alejarle de su esposa. Leon, siguiendo el camino que se ha trazado, anuncia su intención de visitar todas las fincas que posee Margarita, incluso las que están en las Indias. Ante esta amenaza la joven finge someterse y le pide que espere sólo un mes. En realidad Margarita empieza a convencerse de las razones de su esposo, pero se deja llevar por el duque a un último intento. El duque de Medina pretendiendo haber sido herido en una refriega obtiene cobijo y un lecho en la casa. Leon, avisado por Juan de Castro que ahora es su aliado, muestra a su mujer que ha descubierto el plan, hace un llamamiento a su sentido de la justicia y la amenaza con la más servil humillación. Abrumada por los recursos y la firmeza de su marido, Margarita se pone finalmente de su parte y le ayuda a burlarse del pretendido inválido. A ello colaboran los extraños ruidos que hace en la bodega el ebrio usurero Cacafogo, otro de los pretendientes de la joven. Finalmente el duque se reconcilia con Leon y le da una comisión auténtica.

Este argumento central se desarrolla al mismo tiempo que una segunda historia. En ella:

Los soldados Juan de Castro y Michael Perez reciben la visita de unas damas que desean hablar con ellos. Las dos van cubiertas con sus capas, pero, una de ellas, doña Clara, permite que don Juan le vea el rostro y le encarga que entregue una carta al capitán Campusano que está en Flandes. Entre tanto, la otra tapada habla con Perez quien intenta en vano descubrir quién es, pero sólo puede ver su blanca mano. Ante la insistencia de Perez, Estifanía, que éste es el nombre de la tapada, dice que cuando ellas se vayan puede enviar a su criado para que las siga, de este modo sabrá donde viven. Michael, convencido de sus méritos como conquistador cae en la trampa que le tiende la bella y se casa con ella creyendo que es una rica heredera, cuando en realidad no es más que la criada de Margarita, que aprovechando la ausencia de su ama se hace pasar por la dueña de la casa. Durante unos días Michael Perez vive con gran lujo y presume delante de los oficiales, pero ante el regreso inesperado de Margarita y Leon tiene que salir de allí. Sin embargo, Estifanía, temerosa de la ira de su esposo, sigue engañándole y atribuye a Margarita la trampa que ella misma ha empleado y persuade a Perez para que se vaya de la casa cuatro días prometiéndole una compensación cuando el admirador de la prima esté asegurado. El consiente a regañá-

dientes y encuentra acomodado en una casa de la vecindad donde se queja a voces de las incomodidades que tiene que soportar. En la víspera de su supuesta vuelta al hogar, descubre que le han robado los trajes y las joyas, y al ir a protestar a la dueña de la casa, ésta le cuenta la verdad sobre Estifania, quien además es la que le ha robado. Margarita le confirma la amarga verdad y cuando por fin encuentra a su mujer, ésta le recrimina porque las cadenas de oro y joyas de las que alardeaba son falsas y para molestarle y engañarle una vez más le hace creer que tanto la anciana en cuya casa se alojaba, como Margarita, estaban de acuerdo para gastarles una broma y que puede volver y tomar posesión de la casa. Perez desconfía pero sus esperanzas parecen renacer cuando Leon le comunica que Margarita ha regalado la casa a su criada. Finalmente se descubre la verdad y ante la ira de Michael Perez, Estifania le amenaza con una pistola y le muestra los mil ducados que le ha sacado a Cacafofo, el rico y fátuo perseguidor de Margarita. Perez reconoce la ascendencia que ella tiene sobre él y a la vista de los ducados, ambos se reconcilian. Su futuro es asegurado con dotes de Margarita y la generosa hospitalidad de Leon. Por otra parte, se descubre el engaño de Altea que es en realidad la hermana de Leon y Cacafofo que había entrado en la casa con intenciones amorosas, abandona finalmente el lugar en medio de una ridícula borrachera.

La historia de Michael Perez y Estifania es la que procede del Casamiento engañoso de Cervantes. Como veremos, en la novela española aparecen apuntadas también las figuras protagonistas de la historia central, es decir, los equivalentes de Margarita y Leon, en los personajes encarnados por Celestina Bueso y don Lope Meléndez de Almagro. La historia que se narra en El casamiento engañoso es la siguiente:

Al salir del Hospital de la Resurrección en Valladolid con la espada a modo de báculo, el alférez Campuzano se encontró con el licenciado Peralta, quien le preguntó por la razón de su aparente estado cuando le creía en Flandes. Peralta le invitó a su posada y el alférez le dio cuenta de la historia de su casamiento, causa de todos sus males: hallándose él y un capitán amigo en la posada donde vivían, entráronse dos mujeres de gentil parecer, la una empezó a hablar con el capitán y la otra, con el rostro cubierto con el manto, se puso a departir con él mismo. Aunque el alférez le pidió que se descubriera, ella no quiso mostrándole solamente una muy blanca mano, con muy buenas sortijas. Sin embargo, al marcharse, le permitió que un sirviente la siguiera para que conociendo dónde vivía pudiera recibirle en su casa sin haberle dado la dirección abiertamente. Así lo hizo el alférez y

la casa de la tapada resultó estar muy bien aderezada y la dama de unos treinta años. Ante el cortejo del militar, Estefanía de Caicedo le confesó que si bien no era santa sino pecadora, no lo era de modo que los vecinos hablaran de ella y que los bienes que poseía no procedían de herencia alguna, pero que su casa y menaje eran valiosos y ella buscaba un buen marido a quien regalar y servir y que la protegiera. A los pocos días se casaron en presencia de un joven que dijo ser pariente de ella, y de unos amigos de él. Pasaron una semana regalada en casa de Estefanía, pero una mañana, llamaron a la puerta y la criada anunció a doña Clementa Bueso y a don Lope Meléndez de Almendárez. Estefanía pidió al alférez que no se preocupara, que todo lo que iba a pasar era fingido y que ya le contaría la razón más tarde. A partir de aquel momento la joven empezó a actuar como si los recién llegados fueran los dueños de la casa. Más tarde, Estefanía le contó que su amiga quería hacer burla de don Lope con quien quería casarse, dándole a entender que la casa era suya y que después de la boda le contaría la verdad y le devolvería la casa a ella. Estefanía y su flamante marido se trasladaron a la vivienda de una amiga en un estrecho e incómodo aposento. Las discusiones entre el matrimonio por culpa de la cesión de la casa, eran constantes, y un día en que el marido se hallaba solo, la dueña de la casa en que vivían le contó la verdad. La verdadera dueña de la supuesta casa de Estefanía era doña Clementa Bueso, y Estefanía no tenía otra casa ni otro bien que el vestido que llevaba puesto, y había aprovechado un viaje de doña Clementa para pescar un marido. El alférez salió indignado y dispuesto a dar un escarmiento a su mujer, pero no pudo hallarla. Al volver a su cuarto descubrió que Estefanía había huido con el pariente que había asistido a la boda, llevándose las cadenas y joyas del soldado, las cuales afortunadamente para él, eran falsas. A los pocos días el alférez se vio atacado de la lúpicia y estuvo enfermo en el hospital, hasta entonces que acababa de salir de él.

Los elementos comunes entre las dos historias son múltiples. A parte de Estefanía o Estifania, como se llama en la comedia, que tiene el mismo nombre y desempeña un papel similar en ambas obras, en las dos, uno de los protagonistas es un alférez, Campuzano en El casamiento engañoso y Leon en la comedia inglesa. El nombre del alférez Campuzano surge también en la comedia de Fletcher cuando las dos tapadas visitan a Michael Perez y Juan de Castro y les entregan un mensaje para "Don Campusano Captain of Carbines" (I,1, pag. 172, l.15). Otros detalles co-

munes los encontramos por ejemplo en la misma escena que acabamos de mencionar (I,1) en la que una de las tapadas solo enseña una mano, lo que causa gran impresión en el soldado; luego, la dama le invita a que envíe a alguien para que la siga y así poder saber dónde vive. "Y quede abrasado con las manos de nieve que auia visto"⁷³ dice el texto cervantino, lo que recogido por Fletcher se transforma en:

She had a hand would stir a holy Hermite
(Acto I, 1, pag. 173, 1.35)

Más adelante dice la dama: "No seays importuno; casa tengo; hazed a un page que me siga, que aunque yo soy mas honrada de lo que promete esta respuesta todavia, a trueco de ver si responde vuestra discrecion a vuestra gallardia, holgaré de que me veays."⁷⁴

En la comedia leemos lo siguiente:

When I am gone let your man follow me,
And view what house I enter, tither come,
For there I dare be hold to appear open:
And as I like your vertuous carriage then,
I shall be able to welcome you:

...
Michael. I'll kiss your fair white hand and thank
you Lady

(Acto I, 1, pag. 173 1.15-18 y 22)

En la última línea hallamos otra alusión a la blanca mano de la dama.

En las dos historias encontramos una mención a un hospital, a los sudores y al origen de la enfermedad del marido engañado:

"salgo de aquel hospital, de sudar catorze cargas de bubas que me echó a cuestras vna muger" o "en el Hospital de la Resurreccion...donde he tomado cuarenta sudores"⁷⁵

Of which Hospital thou wilt sweat in: wilt thou
Never leave whoring?

(Acto I, 1, pag. 174, 1.20-21)

La triste figura de Campuzano al salir del hospital tiene también su eco en el texto inglés:

"...vn soldado, que, por servirle su espada de baculo y

por la flaqueza de sus piernas y la amarillez de su rostro...
Yba haziendo pinitos y dando traspies, como conualeciente"⁷⁶

Dost thou see how thou pull'st thy legs after thee
as they
Hung by points.

(Acto I, i, pag. 174, l. 26-27)

Fletcher no pierde ningún detalle que le parezca interesante, todo lo incorpora a la comedia, y si no le parece adecuado para una historia, lo utiliza en personajes circunstanciales. Así, la figura del soldado Alonzo, del que se dicen las frases que acabamos de repetir, parece estar en la comedia con el único fin de escenificar de algún modo el pintoresquismo de la escena inicial de la novela.

Otro ejemplo de la comunidad de detalles entre ambas obras lo encontramos en la escena en que la anciana cuenta a Michael Perez la verdad sobre Estifania. La novela dice así:

"...que ni ella tiene casa, ni hazienda, ni otro vestido del que trae puesto."⁷⁷

En Rule a Wife leemos:

Abominable poor, as poor as we are,
Money as rare to her unless she steal it,
But for one civil Gown her Lady gave her,
She may go bare,

(Acto III, i, pag. 201, l. 31-34)

A parte de la innegable relación existente entre esta comedia y la novelita cervantina, Rule a Wife and Have a Wife ha sido causa de disensiones entre los estudiosos de la materia en relación al problema de si Fletcher sabía o no el español. A nuestro entender éste es un problema resuelto ya que parece demostrado que el dramaturgo sabía al menos, leer nuestro idioma. No obstante queremos mencionar uno de los argumentos que se alegaban en contra y que se apoyaba en una frase de esta comedia.

Para escribir la historia de Michael Perez y Estifania parece que Fletcher se basó en la traducción francesa de Audi-
guier de las Novelas Ejemplares de Cervantes, sin embargo, des-

conocemos si utilizó o no el original español. Se ha dicho que el dramaturgo no podía saber español puesto que la frase que aparece en la comedia en nuestro idioma es demasiado incorrecta para que la hubiese escrito alguien que conocía la lengua. En este sentido debemos recordar que la primera impresión de la comedia, el cuarto editado en Oxford en 1640, apareció en letras de molde dieciseis años más tarde del estreno de la obra y que los textos que poseía la compañía, muchas veces eran copias hechas por los mismos actores más o menos de memoria, por lo que la fidelidad al original, en este caso correcto o incorrecto, era siempre muy relativa. Por otra parte, el hecho de que Fletcher entendiera el español no implica forzosamente que supiera escribirlo, y si deslizó alguna falta, es indudable que con el paso del tiempo, la transmisión muchas veces oral, añadiría muchas más.

La frase controvertida de la que hemos hablado ya en las páginas 148 y 149 es "assoles manus a vostra siniare a Maistre" de la que si bien la primera parte parece corresponder al español "beso las manos a vuestra señoría" como reconoció ya uno de los primeros editores de la obra del dramaturgo, el reverendo Alexander Dyce, no obstante tiene una segunda mitad realmente irreconocible. Teniendo en cuenta el texto español, a nuestro entender esta segunda parte sería probablemente "por esa merced" o una expresión semejante totalmente corrupta en el estado en que ha llegado a nosotros. No obstante, el original que "a Maistre" podía representar o su corrupción actual, no constituyen ninguna prueba de que Fletcher no supiera lo que escribía, ya que carecemos del manuscrito original o de una edición muy temprana que podrían ser la única prueba concluyente posible.

En cuanto a la posible relación de Rule a Wife and Have a Wife con la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, digamos en primer lugar que además de que El sagaz Estacio no se tradujo al inglés, ni al francés hasta 1634, tampoco se conocen antecedentes o secuelas de la novela. Se obtuvo permiso

para editarla en 1613, pero como hemos dicho, no parece que se publicara antes de 1620. En cualquier caso, las fechas hacen posible el que Fletcher la hubiese leído o hubiese tenido noticia de ella.

La historia que se narra en El sagaz Estacio marido examinado guarda cierta relación con el tema central de la comedia de Fletcher, la historia de Margarita y Leon. Para admitir sin reservas la dependencia de Fletcher respecto a Salas Barbadillo se nos presentan dos objeciones, una de ellas es que ambos personajes aparecen ya apuntados en el Matrimonio engañoso y que el desarrollo subsiguiente con la trama que urde Altea para conseguir una buena esposa para su hermano, se encuentra ya en una obra anterior, The Mad Lover. En esta tragicomedia Cleanthe ayuda a su hermano Syphax en su amor por la princesa Calis. Pensamos que partiendo de esta base inventar un doble engaño dentro de la comedia, es decir, dos matrimonios "engañosos", el de Margarita y Leon y el de Estifania y Perez, no parece que necesitara de ningún antecedente. La segunda objeción se refiere a los pequeños detalles que ambas obras parecen tener en común aducidos por Wilson, y que si bien existen, son un tanto genéricos y cabría la posibilidad de que fueran casuales. Pero veamos qué es lo que ocurre en El sagaz Estacio. La trama central es como sigue:

Una cortesana madrileña, Marcela, cuenta a su amante, un tal don Pedro, que necesita encontrar un marido complaciente, ya que teme que de no casarse, pueda acabar en manos de la justicia debido a su vida airada. El marido en cuestión debe ser de tal modo que cierre los ojos ante todo lo que ella haga y no se interponga en su camino. Tanto Pedro como Medina, su criado, le proponen varios pretendientes sin que ella acepte ninguno. Finalmente se presenta el casamentero Sanchez con la candidatura de Estacio. Por las referencias Estacio es un marido perfecto y para comprobarlo le someten a diversas pruebas, hacen venir testigos de su paciencia y complacencia para con su esposa anterior y finalmente Marcela le acepta. Cuando después de la boda todos se presentan en la casa para celebrar el acontecimiento, Estacio, armado con una escopeta, les impide la entrada y les entrega una carta en la que

les cuenta las razones de su actitud. Hallándose en una gran tormenta en alta mar a la salida de Orán, y viendo su vida en peligro, había hecho voto de sacar a una mujer de pecado, por lo que les había engañado a todos esperando conseguir que Marcela consintiera en cambiar de vida y reformarse.

La historia incluye numerosos pasajes curiosos tales como la presentación de testigos por parte de Estacio en el segundo acto, o la extraña iniciación del candidato en la hermandad de los pacientes y las anécdotas en las que intervienen los pillos Ahumado y Montúfar, pero todos ellos no guardan relación alguna con Rule a Wife and Have a Wife y por tanto los omitimos.

Las semejanzas de detalle entre la novela y la comedia inglesa que señala Wilson, son, como hemos dicho, un tanto generales y por lo mismo no totalmente definitivas, sin embargo, es posible que obligaran a demasiadas casualidades para ser solamente accidentales. La más notable es la que encontramos cuando en el acto primero de El sagaz Estacio, Marcela dice a don Pedro:

"por esto busco yo un esposo que no sea marido entero, sino un leño, un árbol digo, que me defienda con su sombra de la fuerza deste sol, que yo le habilitaré para ello poniéndole las ramas sobre la cabeza."⁷⁹

Lo que parece traducirse en la comedia:

Altea. ...But to all this is but trunk.
Margarita. I would have him so,
I shall adde branches to him to adorn him,
(Acto II, 1, pag. 183, l.11-13)

Esta escena primera del segundo acto es la que parece seguir más de cerca el desarrollo de la novela. Así vemos como Margarita cuenta sus problemas a las dos damas y a Altea. Necesita casarse y guardar su honra, pues si bien la honra puede lavarse con dinero y a ella no le falta, si interviene la justicia se verá desposeída:

l. Lady. You say you have a mind to marry Lady.
Marg. 'Tis true, I have for to preserve my credit,
Yet not so much for that as for my state Ladies,
Conceive me right, there lies the main o'th' question,

Credit I oan redeem, mony will imp it,
But when my monie's gone, when the law shall
Seize that, and for incontineney strip me
Of all.

(Acto II, I, pag. 181)

En la novela Marcela habla de sus temores:

"Este negro temor de la justicia, cuya sombra, con ser tan pequeña la que hace una vara, me espanta y causa inquietud en mi corazón flaco"⁸⁰

La descripción del marido que busca la bella es también similar en ambas obras. En el texto español Pedro y Medina proponen a la joven diversos partidos y aunque los candidatos son distintos el recurso de la elección de marido parece difícil que lo pensaran los dos autores independientemente.

Es pues posible que Fletcher hubiera leído El sagaz Estacio y que tomara del libro algunas ideas para completar el material que ya tenía procedente del Casamiento engañoso. Nuestros reparos a las pruebas aportadas por Wilson son más un intento de estudiar el problema del conocimiento del español por parte de Fletcher de una manera desapasionada, que un auténtico rechazo a su trabajo que nos parece notable. Los aspectos que hemos citado parecen sugerir algo más que una casualidad o un simple recuerdo remoto.

The Chances.

The Chances⁸¹ es otra de las comedias de Fletcher que alcanzaron gran éxito y de la que se hicieron numerosas ediciones en su época y en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, ignoramos la fecha de su estreno. El único dato fehaciente al respecto es la fecha de la publicación de la segunda parte de las Novelas Ejemplares de Cervantes, de una de las cuales deriva esta comedia. 1613 es pues el límite inferior posible

para The Chances.

Langbaine en su Account of the English Dramatick Poets (1691), señalaba ya que La señora Cornelia había proporcionado la mayor parte de la trama argumental de la comedia. Ignoramos si Fletcher utilizó el original español o la traducción francesa de Audiguier que se publicó años más tarde. Sin embargo, un trabajo publicado también por E.M. Wilson en 1948⁸², nos hace suponer que el dramaturgo utilizara directamente el texto español. Como en el caso del Sagaz Estacio, las pruebas aportadas por Wilson no son muy contundentes pero tampoco nos parecen desechables. En ellas se evidencian ciertas diferencias de la traducción francesa que son comunes al original y a la comedia de Fletcher.

Comparemos los tres textos:

"Sucedib, pues, que auiendo de salir vna noche, dixo don Antonio a don Iuan que el se queria quedar a rezar ciertas deuociones, que se fuesse, que luego le seguiria..."⁸³

I'th' High Street;
For not to lie, I have a few Devotions
To do first, then I am yours

(Acto I, 1, pag. 178, l. 8-10)

"Il arriue donc se deuant aller promener vne nuit, Don Antonio dit à Don Iuan qu'il se vouloit arrester à quelque chose qu'il auoit à faire au logis, mais qu'il ne laissast pas de s'aduancer, qu'il le suiroit incontinent..."⁸⁴

La apalabra "devotions" que aparece en la comedia es un tanto inexplicable si Fletcher no hubiera visto el texto original en español. Igualmente:

"Finalmente, yo tengo determinado de yr a Ferrara y pedir al mismo duque la satisfacción de mi ofensa, y, si la negare, desafiarle sobre el caso; y esto no ha de ser con esquadrones de gente, pues no los puedo formar ni sustentar, sino de persona a persona..."⁸⁵

....nobly to bear him
By word of mouth a single challenge from me,
That man to man, if he have honour in him,
We may decide all difference.

(Acto II,iii, pag. 206, l.4-7)

"En fin ie me suis resolu de m'en aller à Ferrare, & demander au Duc mesme satisfaction du tort qu'il m'a

faiot, & le deffier en cas qu'il me refuse, de sa personne à la mienne..."⁸⁶

Es evidente también que las versiones española e inglesa "de persona a persona" y "man to man" están mucho más próximas que la forma francesa "de sa personne à la mienne".

Parece pues probable que si Fletcher no utilizó el original español, al menos lo leyó y entra dentro de lo posible que se limitara a leer el original castellano.

The Chances junto a Love's Pilgrimage son las comedias en las que el dramaturgo siguió con mayor fidelidad un modelo único, una obra completa. A pesar de los cambios que imponía la escenificación de la obra y su adaptación al público inglés, la fidelidad de The Chances a La Señora Cornelia es casi total. El desarrollo de la comedia implica el conocimiento de la novela de Cervantes con todo detalle y, volviendo a la incógnita de la fuente utilizada, es muy probable que Fletcher quisiera al menos consultar el original de la obra prescindiendo de traducciones, naturalmente, si es que no se basó directamente en él.

Se ha discutido mucho la posibilidad de que la fecha del estreno fuera más tardía. Ciertas referencias a las bulas papales y al poderío militar del duque de Lorena hicieron que E.K. Chambers supusiera que la obra no se había estrenado hasta 1627. Según esta hipótesis Fletcher habría dejado la comedia sin terminar y ésta se habría presentado al público dos años después de su muerte. La primera de las alusiones que hemos mencionado se refería a la publicación de un panfleto The Baiting of the Pope's Bull originado por el breve de Urbano VIII contra el "oath of allegiance" de 1626. La segunda aludía a la misión diplomática de Walter Montagu cerca del duque de Lorena pidiendo ayuda en la guerra que se esperaba entre Carlos I y Francia. Ambas citas no parecen tener otra función que la de servir de tópico para relacionar la acción de la comedia con la situación contemporánea en Inglaterra. Es posible pues que se añadieran para una represen-

tación en 1627, lo que implicaría una revisión por estas fechas. Lo que es evidente es que los analistas de estilo no han hallado en la comedia otra mano que no fuera la de Fletcher, por lo que los cambios introducidos en esta revisión debieron ser mínimos.

G.E.Bentley destaca una referencia a The Devil is an Ass de Ben Jonson y supone una primera representación hacia 1617, con lo que la cita aprovecharía el reciente estreno de la obra de Jonson por los "King's men" en el mismo teatro de Blackfriars.

El argumento de The Chances es el siguiente:

Don John y don Frederick, dos estudiantes españoles residentes en Bolonia, se alojan en la casa de "dame" Gillian y pasan gran parte del tiempo dedicados a sus amores. Llega a sus oídos la noticia de una mujer de extraña belleza a la que nunca han visto y ambos se proponen conocerla. Una noche en que los dos han salido separadamente, cada uno de ellos vive un suceso inesperado. Don John, al pasar frente a la puerta trasera de una casa, es interpelado por una mujer que pone un paquete en sus manos. El bulto resulta ser un recién nacido. Por su parte Frederick se encuentra con una dama velada que le pide protección. En realidad se trata de Constantia, la hermosa joven de la que los dos españoles habían oído las alabanzas y que secretamente tenía amores con el duque de Ferrara. Su intento de fuga con el duque ha sido descubierto por su hermano, y sola en la calle, se ha visto en la necesidad de pedir ayuda a un desconocido. Ambos amigos regresan pues a casa acompañados. Don John entrega el niño a la patrona incurriendo en las sospechas de dame Gillian. Frederick introduce secretamente a la tapada y atendiendo a sus ruegos, vuelve a salir en ayuda del duque. Sin embargo, es John el que socorre al noble caballero atacado por los hombres de Petrucho. En la pelea John consigue poner en fuga a sus contrarios, pero en el ardor de la refriega pierde el sombrero que cambia sin darse cuenta por el del duque. Este, que se excusa por no poder decir su nombre a su salvador, le ruega que se quede con el sombrero ya que ha perdido el que llevaba. Más tarde, en la casa, Constantia al entrever la prenda, le tomará por el duque.

Petrucho llega a la residencia de los dos jóvenes con una carta de presentación para don John, pidiendo ayuda para hacer justicia con el seductor de su hermana. Los amigos, que por las explicaciones de Petrucho han comprendido que la desconocida que tienen en su casa es la hermosa mujer que habían buscado tan infructuosamente, parten con él.

Cuando al fin encuentran al duque de Ferrara, el noble está afligido por la desaparición de Constantia y se muestra totalmente dispuesto a casarse con ella. Petrucho se reconcilia con él y los cuatro vuelven a Bolonia deseosos de hallar a la joven. Pero al llegar a la casa de los estudiantes encuentran que Constantia ha huido con el niño y Gillian. La anciana la ha convencido de que los dos españoles no son de fiar y de que estará más segura en otra parte. Petrucho y sus amigos siguen una pista falsa que les lleva hasta otra Constantia, pero esta no es la mujer que buscan sino una prostituta amante del caballero Antonio. Finalmente van a parar a la casa del mago Peter Vecchio quien después de unos encantamientos, hace aparecer a las fugitivas que en realidad se habían refugiado en su casa.

El argumento de la comedia sigue muy de cerca el de la novela de Cervantes, incluso en los pequeños detalles. Naturalmente hay algunos ligeros cambios para adaptar la novela a la escena y a un ambiente más del gusto inglés, pero ni siquiera se ha cambiado el escenario que sige siendo Bolonia. También se mantiene el nombre del duque de Ferrara pretendiente de la bella Constancia y padre de la criatura que ha nacido secretamente.

La historia de la novela La Señora Cornelia es como sigue:

Dos jóvenes caballeros don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, habían salido de Salamanca con la intención de dirigirse a la guerra de Flandes, pero, debido a las muchas demandas de los suyos, optaron finalmente por marcharse a Bolonia, donde debían seguir sus estudios y donde fueron muy bien acogidos. En Bolonia era famosa la belleza de Cornelia Bentibolli, y el conseguir verla se transformó en el objetivo de los dos amigos. Una noche en la que los dos habían salido separadamente, cuando don Juan estaba a punto de regresar a su casa, oyó abrirse un portillo y una voz que le preguntaba si él era Fabio. Al contestar afirmativamente recibió un envoltorio. Cerraron la puerta, y al hallarse solo en la calle, oyó llorar a un recién nacido dentro del envoltorio que le habían dado. Llevó la criatura a la patrona donde se alojaba y le encargó que buscara un aya para cuidar del niño. Don Juan volvió a salir en busca de su amigo que no había regresado todavía. Por su parte don Antonio había hallado a una tapada que le había pedido ayuda y a la que también llevó a su hospedaje. La dama le suplicó que volviera a salir a la calle, al lugar donde la había encontrado y que si hallaba alguna refriega callejera, que intentase separar a los contendientes. Pero

el que se topó con la refriega fue don Juan, quien al ver a varios hombres atacando a uno solo, se puso en ayuda del más débil y consiguió ayuntar a los demás. En la refriega perdió el sombrero y al volverlo a tomar a tientas cogió el de su defendido, quien sin decirle quién era le hizo obsequio de la prenda. Al llegar a su casa don Juan vió que el sombrero estaba adornado con un cintillo de diamantes de considerable valor.

La joven a quien don Antonio había recogido en la calle, Cornelia Bentibolli, tenía amores con el duque de Ferrara y al ver el sombrero con el cintillo de diamantes, prenda inconfundible de su amante, creyó que éste había acudido a la casa. Desengañada por don Juan, contó su historia a los dos amigos: A pesar de haberle dado palabra de matrimonio, el duque, con dilaciones, no había podido cumplir todavía su palabra a pesar de que de sus amores con el noble caballero Cornelia había quedado embarazada. Ante esta circunstancia ambos habían planeado huir juntos cuando faltase poco para el parto. Sin embargo, llegado el día señalado para la fuga y el parto al mismo tiempo, cuando Cornelia salió a la calle en busca del duque, no había hallado a nadie y en cambio, su hermano Lorenzo que sospechaba lo que estaba pasando, había salido con hombres armados en busca del seductor. La joven, temerosa de la ira de su hermano, había pedido ayuda a don Antonio. Por otra parte, las ropas en que iba envuelta la criatura recogida por don Juan, permitieron que Cornelia reconociese a su hijo, al que un criado de nombre Fabio debía haber llevado a su padre. Fue grande la alegría de la dama cuando supo que el hijo que creía perdido se hallaba en aquella misma casa.

A la mañana siguiente, don Juan recibió la visita de Lorenzo Bentibolli quien le pidió ayuda para buscar al duque de Ferrara y vengar su honra. Juan y Antonio marcharon con él en busca del duque. Aprovechando su ausencia, la patrona que no creía que Bolonia fuera un refugio seguro, aconsejó a la joven que la acompañara a la casa de un cura al que ella había servido y que vivía en un pueblo no lejos de allí. Mientras, Lorenzo y los dos españoles conseguían encontrar al duque de Ferrara, quien después de reconocer a don Juan como a su salvador, gracias al cintillo de diamantes, declaró estar desazonado por la desaparición de Cornelia y dispuesto a casarse con ella. Al regresar a Bolonia en busca de la joven y el niño y encontrar la casa vacía quedaron desconcertados. Alguien les hizo saber que el paje de don Juan tenía a una mujer encerrada desde hacía dos días y que parecía que se llamaba Cornelia. Pero la Cornelia que estaba con el paje no era más que una prostituta. Se separaron descorazonados los cuatro caballeros y el duque decidió regresar a Ferrara. En el camino pensó detenerse en la casa de un viejo amigo sacerdote. La casualidad hizo que fuera el mismo en cuya casa se habían re-

fugiado Cornelia y la criatura. Recibido con alegría por su amigo, éste, hábilmente, descubrió primero la presencia del niño, al que el duque reconoció por las joyas que él mismo había regalado a Cornelia. Al ver su alegría, el anciano hizo salir a Cornelia. El duque de Ferrara envió a buscar a Lorenzo y a los dos amigos y la novela caba con toda felicidad.

Como puede apreciarse, la comedia sigue la novelita cervantina puntualmente. De hecho nos encontramos ante otra escenificación de una de las Novelas Ejemplares, ya que vemos repetirse incluso detalles innecesarios y que podrían haberse cambiado sin que la historia se alterara de una manera sustancial. Veamos algunos ejemplos. En la escena tercera del primer acto se repite el pasaje de la novela en el que don Juan recibe un paquete que pone en sus manos una desconocida y que luego resulta ser el hijo de la señora Cornelia y el duque de Ferrara. La novela dice así:

"...La escuridad de la noche y la que causauan los portales no le dexauan atinar al ceco. Detuvose un poco, estuvo atento y vio entreabrirse vna puerta; llegose a ella, y oyo una voz baxa que dijo: "¿Soys, por ventura, Fabio?" Don Iuan, por si o por no, respondió "Si."
"Pues tomad", ...respondieron de dentro, "y ponedlo en cobro, y bolued luego, que importa."
Alargó la mano don Iuan, y topó con vn bulto, y, queriendolo tomar, vio que eran menester las dos manos, y assi le huuo de assir con entrambas; y apenas se le dexaron en ellas, quando le cerraron la puerta, y el se halló cargado en la calle y sin saber de que. Pero casi luego comenzó a llorar vna criatura, al parecer recién nacida, a cuyo lloro quedó don Iuan confuso y suspenso, sin saber que hazerse ni que corte dar en aquel caso..." 88

La comedia traduce el fragmento de la siguiente manera:

John. ... "tis not so far night as I thought: for see,
A fair house yet stands open, yet all about it
Are close, and no lights stirring, there may be foul play;
I'll venture to look in: if there be knaves,
I may do a good office
Within. Signieur? woman within.
John. What? how is this?
Within. Signieur Fabritio?
John. I'll go nearer.
Within. Fabritio?
John. This is a womans tongue, here may be good done.

Within. Who's there?

Fabritio?

John. I.

Within. Where are ye?

John. Here.

Within. O come, for Heavens sake!

John. I must see what this means.

Enter Woman with a Child.

Within. I have stay'd this long hour for you, make
no noise

For things are in strange trouble: here, be secret,
'Tis worth your care; begun now; more eyes watch us,
Than may be for our safeties.

John. Hark ye?

Within. Peace: good night.

John. She is gone, and I am loaden; fortune for me;
It weighs well, and it feels well; it may chance
to be some pack of worth: by th'mass 'tis heavie;

Was ever a man so paid for being curious?
Ever so bob'd for searching out adventures?

What have I got by this now? what's the purchase?
A piece of evening Arras work, a child,
Indeed an Infidel: this comes of peeping:

(Acto I, iii y vi, pags. 180 a 182)

Otra escena en la que también podemos apreciar como la escenificación de La Señora Cornelia incluye todos los detalles del texto español, la encontramos en la escaramuza callejera en la que el hermano de la hermosa Cornelia intenta vengar su honra enfrentándose él y sus hombres con el duque que va solo:

"...a la luz de las centellas que las piedras heridas de las espadas leuantavan, casi pudo ver que eran muchos los que a vno solo acometian...don Iuan, llevado de su vileroso coraçon, en dos brincos se puso a su lado, y metiendo mano a la espada y a vn broquel que lleuaua, dixo al que defendia, en lengua italiana, por no ser conocido por español: -"No temays que socorro os ha venido...traydores pueden poco aunque sean muchos." A estas razones respondió vno de los contrarios: -"Mientes, que aquí no ay ningún traydor; que el querer cobrar la honra perdida, a toda demasia da licencia."...Apretaron tanto a su compañero, que de dos estocadas que le dieron a vn tiempo en los pechos dieron oon el en tierra. Don Iuan creyo que auia muerto, y con ligereza y valor extraño se puso delante de todos y

los hizo arredrar a fuerça de una lluvia de cuchilla-
das y estocadas..."⁸⁹

Después de la pelea el duque agradece a su salvador y le di-
ce que solo se libró de los golpes mortales porque "un famo-
so peto que traia puesto, despues de Dios, le habia defendi-
do".

Enter Duke pursued by Petruccio, Antonio,
and that Faction.

.....

Enter Don John.

John. Sure'tis fighting.

My friend may be engag'd: fie Gentlemen,
This is unmanly odds.

Ant. -I'll stop your mouth Sir.

John. Nay, then have thee freely:

Du. falls down, Don John bestrides
him.

There's a plumb Sir to satisfie your longing.

Petr. Away: I hope I have sped him: here comes
rescue,

We shall be endangered:

.....

John. How is't?

Duke. Well Sir,

Only a little stagger'd.....

.....thanks good coat,

Thou hast sav'd me a shrewd welcom: 'twas put home too,
With a good mind I'me sure on't.

(Acto II, 1, pags. 192-193)

Igual petición encontramos cuando inmediatamente después de
lo que acabamos de transcribir, el duque pide a John que le
diga su nombre para saber a quién debe estar agradecido, y
cuando el español le pregunta a su vez quién es él, el duque
se excusa, le agradece lo que por él ha hecho pero no le di-
ce su nombre.

Una escena que a nuestro juicio era fácilmente sustituible
y que sin embargo se mantiene, es la de la falsa Cornelia:

"..En esto se llegó vn page a don Antonio y al oído le
dixo: -"Señor, Santistevan, el page del señor don Iuan,
desde el día que vuessas mercedes se fueron, tiene vna
muger muy bonita encerrada en su aposento, y yo creo que
se llama Cornelia, que assi la he oído llamar."⁹⁰

En la comedia, el sorprendido con una mujer es Francisco, el

criado de Antonio:

John. By this light 'tis he, Frederick,
That bred our first suspicions, the same fellow.
Fred. He that we overtook, and overheard too,
Discoursing of Constantia.

John. Still the same;
Now he slips in.

Duke. What's that?

Fred. She must be here Sir:
This is the very fellow, I told your Grace.

Enter Francisco.
We found upon the way; and what his talk was.

(Acto IV, iii, pag.228)

Posiblemente el único cambio de cierta importancia sea la sustitución del anciano sacerdote amigo del duque de Ferrara y en cuya casa había servido el ama, por Peter Vecchio y sus encantamientos. Por otra parte, Peter Vecchio y sus amigos constituyen un elemento de farsa típicamente fletcheriano que permitía al dramaturgo el introducir unas escenas jocosas que no hubiera podido desarrollar de mantener la figura del sacerdote.

The Chances es una prueba más de la atracción y de la indudable admiración de Fletcher por la obra de Cervantes y otro ejemplo de la pervivencia de los temas de nuestra literatura en la obra de Beaumont y Fletcher.

Love's Cure

Todo lo que se relaciona con esta comedia parece un tanto confuso. Al publicarse en el segundo folio, no se adjuntó ninguna lista de actores y tampoco hay dato alguno sobre su representación, por ello, la fecha en que fue escrita ha sido objeto de numerosas conjeturas. Oliphant proponía una primera redacción hacia 1605-6, basándose principalmente en que

la obra debía ser contemporánea del marco histórico en que se sitúa la acción. Por otra parte, el prólogo supone que la comedia se debe a las plumas de Beaumont y Fletcher, atribución poco común en los prólogos y que debería ser fiable, pero R.W.Bond⁹² parece estar convencido de que es un prólogo que en realidad pertenece a The Queen of Corinth. La comedia presenta signos evidentes de revisión que probablemente llevaría a cabo Philip Massinger.

En cuanto a las pruebas internas, el desacuerdo de los eruditos es casi absoluto. Algunos creen encontrar una obra de Beaumont en la que Fletcher no participó en absoluto, otros, al contrario, piensan que se trata de una comedia de Fletcher sin Beaumont, Incluso Oliphant llega a decir que en su mayor parte se debe a Ben Jonson. Parece evidente que el estado de descomposición en que algunas comedias han llegado hasta nosotros, hace imposible el utilizarlas como pruebas estilísticas de uno u otro autor, teniendo que limitarnos a los datos históricos que obran en nuestro poder.

En cuanto a la fecha en que se escribió, parece fundamental tener en cuenta la fuente de la que deriva buena parte de la comedia. En este caso se trata de La fuerza de la costumbre, una comedia de Guillén de Castro que no se editó en España hasta principios de 1625. La edición fue autorizada ya el 7 de febrero de 1624/5, pero no se publicó hasta unos meses después. El tiempo parece muy justo para que Fletcher pudiera utilizarla como fuente, pero si tenemos en cuenta que la muerte del dramaturgo en agosto de aquel mismo año se debió a la peste, es decir, a una enfermedad que se contagió en pocos días estando en perfecto estado de salud hasta entonces, no parece tan difícil que hubiese tenido en sus manos la comedia de Castro y que hubiera al menos empezado a trabajar en ella. En este caso es posible que la hubiese terminado Massinger, entonces o años después, pero también cabe en lo posible que Love's Cure sea una colaboración normal de

ambos dramaturgos.

La relación de esta comedia con La fuerza de la costumbre la vio ya Stiefel⁹³ y W.R.Bond⁹² la desarrolló con cierta extensión. Sin Embargo G.C.Macaulay (CHEL vi 140), la niega rotundamente, aunque no acertamos a comprender las razones que pudo tener para decir tal cosa, ya que las semejanzas son demasiado obvias para que se trate de una mera coincidencia. Es una actitud común ante el problema, el propio Oliphant, siendo un erudito muy ponderado, apoya todas sus teorías sobre la obra sobre la base de no haber visto la comedia española y suponer que es cierto que las semejanzas entre ambas obras son muy superficiales. Lo que no es cierto en absoluto. En las páginas que siguen intentaremos demostrar sin lugar a dudas que Love's Cure tomó parte del argumento central y diversas escenas de la comedia de Guillén de Castro.

Lo que ocurre en La fuerza de la costumbre es lo siguiente:

Doña Costanza explica a su hijo Félix la historia de sus ocultos amores con el padre del joven, don Pedro de Moncada, de los que nació una niña sin que nadie llegase a saberlo. Pero una noche, don Pedro fue sorprendido por el hermano de doña Costanza cuando iba a subir por la escala hasta el cuarto de su amada y luchando con él, le hirió mortalmente. Don Pedro tuvo que huir a Flandes llevándose a la niña. Después de su partida, Doña Costanza dio a luz un niño: Veinte años permaneció don Pedro en Flandes al frente de un tercio de infantería, pero ahora, el padre de la dama que siempre se había opuesto a sus amores, había muerto, y doña Costanza había enviado a buscar a su marido.

Cuando llega don Pedro, viene acompañado de su hija Hipólita. La joven va vestida como si fuera un muchacho, traje al que la acostumbra su padre para no tener que apartarse de ella. Hipólita sabe pelear con arrojo y lamenta ser una mujer. En cambio Félix lleva una toga de estudiante como si pensara tomar hábito. La madre, temerosa de la suerte de su hijo le ha educado de manera casi femenil, apartado de todo ejercicio de las armas. Con la vuelta de don Pedro la situación debe cambiar y don Félix es confiado a un ayo para que le instruya. Cuando los dos hermanos vuelven a aparecer en escena, ambos jóvenes van vestidos como corresponde a su sexo, lo que da pie a varios episodios humorísticos ya que no saben comportarse como les corresponde. Se oye un tumulto en la calle y entra un criado avisando de que en una rencilla callejera, los criados de la casa es-

tán siendo atacados por unos caballeros. Félix no se inmuta, en cambio Hipólita le quita la espada y sale corriendo. Lucha con don Luis al que vence con su espada y con su belleza. Entre tanto, la hermana de don Luis, doña Leonor, que le acompañaba, al ver a su hermano en peligro se desmaya en los brazos de don Félix quien siente nacer su amor hacia ella.

Don Félix e Hipólita llevan bastante mal su cambio de costumbres, especialmente el joven se da muy poca maña con las armas. Su padre, don Pedro, para poner su valor a prueba le ataca embozado, en la calle. Don Félix muestra su miedo pero viendo que no tiene otra salida, se presta a resistir. Hipólita y Leonor se han hecho amigas, e Hipólita apoya la afición de Leonor hacia su hermano, quien llega a tirarle un guante como prenda desde su ventana. Pero Otavio, otro admirador rival de Félix, se lo quita. Una segunda prenda, en esta ocasión se trata de una pluma, corre la misma suerte que el guante. El amor está cambiando a Félix que desafía a Otavio, pero quiere luchar en un lugar apartado. Su actitud es mal interpretada por Leonor que dice que ya no quiere saber nada más de él. Sin embargo, el joven consigue derrotar a Otavio y regresa de la pelea con la espada y el sombrero de su rival, con lo que la bella le acepta por esposo. Al mismo tiempo se desarrollan los amores de Hipólita y don Luis, gracias a los que la joven, celosa de unos supuestos devaneos del caballero, va cambiando en sus actitudes masculinas hasta que acaba rindiéndose a él.

El argumento de Love's Cure⁹⁰ es muy semejante al que acabamos de relatar. Si bien, y como era de esperar, al adaptar un tema pensado para ser desarrollado en tres jornadas a los cinco actos usuales en el teatro inglés de la época, Fletcher se vió obligado a ampliar la anécdota. De este modo, la supuesta amante de don Luis se convierte en un personaje real, Malroda, la amante de Vitelli, el don Luis de Love's Cure, y así mismo, se introducen las figuras del alguacil corrompido y sus picarescos secuaces: Lazarillo, el famélico criado de Pacheco; Metaldie, el herrero; y Mendoza el carnicero; o Piorato, el maestro de armas contratado para enseñar a Lucio (don Félix), que en cierto modo es también un personaje nuevo, sobre todo en su aspecto de enamorado de Malroda, con la que se casa después que ella ha conseguido las joyas y el dinero de Vitelli.

Warwick R. Bond sugiere que para la creación de su aguerri-

da heroína, Guillén de Castro pudo inspirarse en un incidente ocurrido en Ostende durante el sitio de aquella plaza. En el campo de batalla se halló el cadáver de una joven española, vestida con atuendo masculino. Fue después del asalto del 7 de enero de 1602, y Emmanuel Methren recogió el suceso en su Historia de los Países Bajos que se publicó en latín y que fue traducida al francés en la Haya en 1618. Es posible que fuera así o que de Castro recurriera a cualquier otra leyenda que circulara al respecto. En cualquier caso, lo que aquí queremos demostrar es que Fletcher no se inspiró en tales posibles fuentes, sino en la misma comedia de Guillén de Castro.

La acción de Love's Cure transcurre como sigue:

Alvarez, castigado por haber asesinado a don Pedro, huye a los Países Bajos con una hija de corta edad. Allí permanece veinte años, en los que la joven, Clara, le acompaña siempre vestida de varón. Clara, que todos creen que es un muchacho, se distingue por su valor y en una de sus acciones guerreras alcanza de la infanta el perdón de su padre, con lo que el caballero puede regresar a España. El hijo varón de Alvarez, Lucio, quedó en Sevilla con su madre quien le ha educado como a una mujer. Al regresar el padre los papeles de los dos hermanos deben cambiarse, Clara deberá vestirse de mujer y Lucio tendrá que adquirir las costumbres de un varón. Vitelli, el sobrino del don Pedro muerto a manos de Alvarez, ataca a Saiavedra, uno de los amigos de este último. Alvarez y Clara que todavía no ha cambiado su atuendo varonil, salen en defensa de Saiavedra y vencen a su oponente. Pero cuando Vitelli está perdido, Clara le deja marchar.

Bobadilla es el encargado de convertir a Lucio en un hombre de cuerpo entero pero el joven es asustadizo y sus progresos son escasos, tampoco Clara tiene mucho éxito en su papel de mujer. Vitelli vuelve para agradecer al que cree Lucio, su generosidad y descubre que no luchó con un varón sino con Clara. La joven se enamora de él y le da su espada en prenda de paz. Pero Vitelli tiene una amante, Malroda, quien a su vez es solicitada en matrimonio por Piorato, el maestro de armas de Lucio. Tanto Malroda como Piorato son protegidos por un alguacil corrupto que tiene a su servicio a un grupo de pillos que roban y le ayudan en sus fechorías. Son ellos los que proporcionan la parte picaresca de la comedia. Vitelli acude a ver a Malroda y Clara, que ha sido puesta al tanto de la situación, ayuda por Piorato, asiste oculta a la entrevista. Malroda,

después de obtener dinero y joyas del caballero, le deja en manos de los secuaces del alguacil. Clara acude nuevamente en su ayuda y obtiene del avergonzado Vitelli palabra de matrimonio.

Entre tanto, Lucio sufre un ataque nocturno que Alvarez ha planeado para despertar su hombría. Al principio se acobarda, pero cuando cree que su padre corre peligro reacciona y acude en su ayuda. Sin embargo, el cambio no es definitivo, enamorado de Genevora, es ofendido por Lamoral que le quita el guante que la joven le había dado en prenda, sin que él haga el menor esfuerzo para oponerse a tal despojo. Pero finalmente, impulsado por su amor hacia la joven, desafía a Lamoral y le derrota, recuperando el guante y apoderándose de la espada de su oponente.

El rey don Philippo, para poner fin a las disensiones entre las familias de Alvarez y Vitelli, autoriza un duelo en el castillo de St. Jago. Pero al llegar el momento del desafío, las damas que se han confabulado, amenazan con darse muerte si se lleva a cabo el combate. Los caballeros se ven obligados a hacer las paces con lo que acaba la comedia.

La relación entre los dos argumentos es obvia. Un matrimonio es separado por razones anómalas en las que se implica un asesinato; el padre parte a los Países Bajos con una hija de corta edad a la que se ve obligado a vestir de varón para no separarse de ella; la madre, asustada por los avatares que pesan sobre su vida, educa al hijo varón con tal afán de protección que le convierte en un ser casi femenino. Con el regreso del padre las cosas deben volver a su cauce normal y el hijo y la hija deben trocar sus papeles, ello da lugar a situaciones cómicas, pero todas las dificultades son superadas gracias al amor. Las historias sentimentales de los dos hermanos son muy parecidas. A penas regresados de Flandes padre e hija, cuando la joven no ha abandonado todavía sus costumbres de varón, se ven envueltos en una pelea de la que el principal protagonista es el galán del que la joven va a enamorarse. En ambos casos el galán es derrotado por la bella. En las dos comedias también, este galán tiene una hermana de la que se enamora el joven aprendiz de caballero y son estos amores y la interposición de otro admirador de la dama, los

que desencadenan el despertar de la virilidad del joven.

Pero las semejanzas no acaban aquí. Hay una serie de detalles secundarios cuya coincidencia en ambas comedias hacen evidente que entre las dos existió una relación directa y no casual. Veamos algunos de ellos.

Al empezar La fuerza de la costumbre don Félix pregunta a su madre por qué se ha quitado el luto y ha retirado las colgaduras negras.

¿Qué novedades son estas
mi señora.....
.....
de los lutos a las galas?
Ayer desnudas paredes
de tristeza, apenas blancas,
y hoy de brocados y sedas
tan compuestas y entoldadas, 94

Eugenia. Haste, and take down those Blacks with
which my chamber
Hath like a widow, her sad Mistriss mourn'd,
And hang up for it, the rich Persian Arras,
Us'd on my wedding night,

(Acto I, ii, pag. 171, l.29-31)

La actitud de don Pedro (Alvarez) hacia sus hijos presenta situaciones que encuentran su eco en Love's Cure. Al llegar don Pedro da a conocer a Costanza la hija que se había llevado consigo:

Don Pedro.....pero será que agora
miréis con serenos ojos
este gallardo mancebo,
y abrazadle como a mí.
Costanza. ¿Quién es? ¿Qué siento? ¡Ay de mí!
Don Pedro. Deste tronco es un renuevo
.....
Costanza. Mil años la guarde Dios
.....
Esta prenda quedó en mí
quando yo quedé sin vos. 95

Don Pedro. Y así podremos hazer,
para que el mundo se asombre
vos una muger de un hombre
yo un hombre de una muger 96

En Love's Cure encontramos las siguientes correspondencias:

Alvarez. ...know, this young man,
Whom with such fervent earnestness you eye,
Is not what he appears, but such a one
As thou with joy will bless, thy daughter Clara.

Eugenia. A thousand blessings in that word!

.....this was de pledge
You left here with me.....

.....and we'll contend
Alv....with loving industry, who soonest can
Turn this man woman, or this woman man.

(Acto I, iii, pag. 177)

Hipólita a la que divierten más las lecciones de esgrima de su hermano que sus labores de punto, ante la desgana de don Félix pronto blande la espada, despertando el enfado de su padre:

¿Siempre insistes en querer
ser hombre, siendo mujer?⁹⁷

En la comedia inglesa Clara se desespera con el vestido y sus adornos, preferiría volver a llevar traje masculino y pelear con la espada. Alvarez se queja de su afición hacia las cosas propias del otro sexo:

How now, Clara
Your breeches still?

(Acto II, ii, pag. 187, 1.33-4)

O se dirige a don Félix para que se lance a fondo atacando al maestro de armas:

...dale al maestro
Una herida muy bien dada.⁹⁸

La misma situación aparece en Fletcher:

Alvarez. On Sir; put home
(III, iv, pag. 20', 1.35)

En esta escena, en la que Félix está aprendiendo el arte de la esgrima en presencia de su hermana y de su padre, encontramos una serie de similitudes notables respecto de la escena equivalente de Love's Cure. Pedro dirigiéndose al maestro de armas dice:

Pedro. Dadle, veré si se enoja,

Félix. ¡Ay, Jesús!

Hipólita. ...veremos si el maestro
se escusará destos palos.

Maestro de armas. Detente, señora.⁹⁹

En la comedia inglesa estas frases se convierten en:

Alvarez. (a Piorato) Take him a good knock; so how
that will work.

Lucio. Oh: alas, I am kill'd

Clara. 'Heart: ne'r a rogue in Spain shall wrong my
brother

Whilst I can hold a sword.

Piorato. Hold, Madam, Madam.

(III, iv, pag. 205)

Desesperado por la actitud de su hijo, don Pedro decide poner
en práctica un plan para ver si el muchacho reacciona.

Pedro. Con una cosa he pensado (Ap.)

que le haré perder el miedo.-

Hijo, ¿sienteste con brío (Alto)
para solo acompañarme?¹⁰⁰

Lo mismo ocurre en la obra de Fletcher donde vemos a Alvarez
que dice:

Alvarez. ...well, I have one experiment,
And if that fail, I'll hang him, then there is an end
on't.

Come you along with me: and you, Sir:

(III, iv, pag. 206, l. 1-3)

El padre pues prepara una emboscada y pone al joven en un a-
prieto. Este al principio se asusta, pero luego empieza a
reaccionar.

Félix. ¿Por dónde podré escapar?

Ya con las espaldas topo

en la pared. ¿Mataráme?

¡Refir por remedio escojo!

Don Pedro. Ya vale la industria mía (Ap.)

Vase retirando don Pedro, y éntrase huyendo.

Félix. Reviento de puro enojo.

¿Huis cobarde? Esperad.¹⁰¹

Algo semejante ocurre en la comedia inglesa:

Lucio. Though I want courage:
I yet have a sons duty in me, and
Compassion of a fathers danger; that,
That wholly now possesses me.

(IV, iii, pag. 217, l. 16-19)

La reacción de Lucio también satisface a Alvarez:

Alv. Come of him, what he will:
Now he dares fight, I care not.

(IV, iii, pag. 218, l. 24-25)

En otra escena de la segunda jornada, Leónor deja caer un guante y don Félix lo recoge, pero le es arrebatado por Otavio sin que Félix dé muestras de resistencia:

Doña Leonor. ¡Ay cuitada!

(Cáesele el guante y tómalo don Félix)

El guante.

Don Félix. Dicha he tenido.

Otavio. A venir yo sin espada,
Dicha, y grande, hubiera sido.

(Quítasele de las manos)

Don Félix. Mira que soy...

Otavio. Eres nada,
Y esta prenda yo la quiero.

Don Félix. Espera.

Otavio. Harás maravillas.

Don Félix. No puedo.

Doña Hipólita. ¡Oh vil caballero! 102

En Love's Cure hay alguna variación, Lucio recibe el guante de manos de Genevora, pero Lamoral se lo quita igualmente.

Lucio. ...I am resolved,
I'll sell my liberty to you for this glove,
And write myself your slave.

Enter Lamorall

Genevora. On easier terms,
Receive it as a friend.

Lamorall. How! giving favor!
I'll have it with his heart.

Gen. What will you do?

Luc. As you are merciful, take my life rather.

Gen. Will yo depart with't so?

(IV, iv, pag. 221, l. 7-17)

Finalmente Félix desafía a Otavio, aunque desea que la pelea tenga lugar en un rincón apartado:

Don Félix. Dejemos este lugar;
que muy solo quiero hablarte.
Otavio. Aquí y en cualquiera parte
sabré hacer y sabré hablar.
Don Félix. En otra parte mejor
desenvainar se podrá
mi espada, pues tengo ya
desenvainado el valor;
Y para pedirte el guante,
no ha de haber inconveniente. 103

Lo mismo vemos en la comedia inglesa:

Lucio. Would you vouchsafe to shew yourself
a Captain,
And lend a little farther, to some place
That's less frequented

(V,i, pag.222, 1.24-26)

Para Bond, la relación de Malroda y Vitelli está inspirada en un episodio del Poema trágico del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes. Es el episodio que se narra en la primera parte de la novela en el discurso primero y es la historia de los amores de Gerardo con Clara. Sin duda hay elementos semejantes en ambas historias pero son lances relativamente comunes en las comedias de capa y espada, que nos parecen escasamente demostrativos, al menos tal y como se desarrollan en la comedia. Lo que es innegable es que en la comedia aparecen los nombres de Clara, Sayavedra y Mendoza que están en la novela de Céspedes, y que en ella se habla también de las fiestas de Santiago:

"acercavase en este tiempo el día glorioso de nuestro Patron Santiago"

"shalt have a new chain, next Saint Jacques day..."
(V,iii, pag.229)

El duelo final de la comedia también tiene lugar en un casti-
llo con un nombre poco corriente "in the castle of St.Jago".
Parece pues probable que Fletcher encontrase alguna inspira-
ción en la novela española para complementar la acción de
la comedia y ampliarla en algunos aspectos, pero creemos que
los puntos en común entre las historias de Malroda y Clara
son escasos, a no ser por la infidelidad de esta última con

don Rodrigo que tiene un paralelo en la relación de Malroda y Fiorato. En cualquier caso, tanto la condición de las damas como los hechos que ocurren son completamente distintos.

Las pruebas que hemos presentado nos parecen lo suficientemente claras y evidentes para demostrar la deuda de Love's Cure respecto a la comedia de Guillén de Castro, a pesar de la premura del tiempo que medió entre la edición de la comedia castellana y la muerte de Fletcher. Por otra parte, creemos que tampoco debe olvidarse la posibilidad de que hubieran existido sueltas de esta comedia que habrían podido llegar a las manos del dramaturgo inglés en una fecha anterior al año 1625 en que se imprimió la obra.

The Fair Maid of the Inn.

Sir Henry Herbert autorizó The Fair Maid of the Inn¹⁰⁴ en enero de 1625-6 dándola como obra de John Fletcher. Este es el único dato real que tenemos sobre el autor y la fecha de esta tragicomedia. Por esta misma razón nos encontramos otra vez con numerosas hipótesis contradictorias. Basándose en la presencia de pasajes paralelos, expresiones o palabras propias de uno u otro autor, versificaciones más o menos semejantes, o situaciones similares, los eruditos han creído hallar recuerdos de: Beaumont, Fletcher, Massinger, Rowley, Jonson, Webster y Ford. Algunos como G.C. Macaulay, H.D. Sykes o W. Wells, llegan a excluir totalmente a Fletcher. Oliphant cree hallar una sola escena típicamente fletcheriana; pero en general, la mayoría de los estudiosos admiten que es una obra de Fletcher escrita probablemente en colaboración y que ha llegado a nosotros muy alterada. Ello concuerda con la

anotación de Herbert. El "Master of the Revels" llevaba un registro oficial cuyas entradas solían indicar la fecha aproximada del estreno de una obra y el dramaturgo que la había escrito, y parece imposible que un contemporáneo que llevaba un registro oficial inscribiera una comedia a nombre de otro que no fuera el verdadero autor de la misma.

Hasta hace unos años las fuentes conocidas de The Fair Maid of the Inn eran, por una parte tal vez, las rencillas entre dos familias florentinas, los Neri y los Bianchi¹⁰⁵, que proporcionaban la base para la historia central de la obra; y por otra, una más de las Novelas Ejemplares de Cervantes, La ilustre fregona, en la que se basaría la trama secundaria. Sin embargo, el trabajo publicado por el profesor Sloman en 1959¹⁰⁶, cambió este estado de cosas proponiendo como fuente de la segunda historia que se desarrolla en la tragicomedia, no la novelita de Cervantes, sino una comedia del mismo título atribuida a Lope de Vega. Para nosotros se trata de un trabajo sumamente interesante ya que aporta nuevas pruebas de que John Fletcher sabía español.

Pero veamos primero cuál es el argumento de The Fair Maid of the Inn:

En Florencia viven dos caballeros, Alberto y Baptista. Son amigos y han pasado juntos muchas aventuras en el mar. Alberto tiene dos hijos, Cesario y Clarissa, y Baptista un hijo llamado Mentivole. Este mismo Baptista, muchos años antes, había tenido amores con Juliana, una sobrina del duque de Génova, quien al enterarse de tales amores desterró a Baptista y encerró a Juliana.

Mentivole ama a Clarissa y es gran amigo de Cesario, pero debido a una absurda apuesta sobre una carrera a caballo, acaban enemistados y tienen una pelea. En la lucha Mentivole hiere a Cesario. Baptista, pensando que su amistad con Alberto es mucho más importante que aquella disensión, manda a su hijo para que se excuse de lo ocurrido. Pero Alberto, atónito y no pudiendo creer que un amigo haya herido a su hijo, ordena al cirujano que corte una mano a Mentivole. El médico no se atreve a hacerlo, y la partida de Alberto que se tiene que hacer a la mar siguiendo una orden del duque, impiden que lo haga él mismo, pero encarga a Cesario que cumpla su mandato. Este despoja a Mentivole

de su espada y le quita también una sortija que le había dado Clarissa. Al saber lo ocurrido, Baptista jura venganza de la familia de Alberto.

Entre tanto, Cesario corteja a la hija de un posadero, aunque la joven le rechaza ya que la desigualdad que hay entre ambos impide que puedan casarse. En ausencia de su esposo, Mariana, la mujer de Alberto, teme la venganza de Baptista y declara ante el duque que Cesario no es su hijo y que la fortuna de Alberto deberá pasar a Clarissa. La nueva pobreza de Cesario alegra a Biancha, la hija del posadero, que por fin ve posibles sus amores con el joven. Por otra parte, Baptista permite la boda de Mentivole con Clarissa. Sin embargo, Alberto regresa secretamente, acompañado de Juliana, la sobrina del duque de Génova y de su sirviente Prospero. Se presenta a Cesario y le hace saber que aunque no sea su hijo le tiene gran aprecio. Va a celebrarse la boda de Clarissa y Mentivole pero Alberto se presenta y no da su permiso a la novia. Llega Juliana acompañada de Prospero y Biancha y explica su vida, como a los pocos meses de marcharse Alberto se dio cuenta de que sus amores habían dado fruto. Se fingió enferma y marchó de viaje a los baños de Luca. En un pueblo, dio a luz una niña que dejó al cuidado de su fiel Prospero, quien, a su vez, la dejó en la casa de unas gentes de su confianza. Juliana marchó a un convento a Grecia, Próspero tuvo la desgracia de ser apresado por los turcos y pasó doce años en las galeras, hasta que finalmente fue liberado por los caballeros de Malta. Al llegar a sus oídos que Baptista vivía, marchó en busca de Juliana a la que volvió a traer a Italia. Se descubre que la hija que tuvo secretamente Juliana no es otra que Biancha, la hija del posadero y Mariana se retracta de su declaración anterior y dice que Cesario es realmente hijo de Alberto. Baptista, conmovido, ofrece hacer las paces con su viejo amigo y Alberto acepta olvidar sus diferencias. La obra acaba con las bodas de Biancha y Cesario y Mentivole y Clarissa.

Como hemos dicho, parece que la historia de la disensión entre las familias de Alberto y Baptista deriva de un suceso ocurrido en Florencia que llevó a la enemistad de las familias de los Neri y los Bianchi. Al menos esta es la teoría de B. Maxwell aceptada con algunas reservas ya que el erudito no presenta prueba alguna de cómo Fletcher pudo tener conocimiento de tal rencilla. No entraremos en este problema ya que se aparta del objeto de nuestro trabajo. La parte de la come-

dia se relaciona con nuestra literatura es la que trata de los amores de Baptista y Juliana, los de Biancha, la hija del posadero y también los de Mentivole y Clariassa, y es la que vamos a ver a continuación.

Creemos que es difícil disociar las posibles fuentes de esta historia, pues si bien como ha visto Sloman, es probable que Fletcher tuviera ante sí el texto de la comedia titulada La ilustre fregona, por su afición a la obra cervantina y a las Novelas Ejemplares en particular, en su momento habría leído también la novelita del mismo título y su recuerdo contribuiría sin duda a la estructuración de esta tragicomedia. Por otra parte, la misma comedia La ilustre fregona, en algunos pasajes, transcribe el texto de Cervantes con gran fidelidad; no obstante la obra presenta diferencias con el texto cervantino de las que Fletcher se hace eco en The Fair Maid of the Inn. Estas diferencias demuestran que Fletcher utilizó el texto de la comedia atribuida a Lope y son de gran interés para nosotros, puesto que la obra no fue objeto de traducción alguna y Fletcher tuvo que conocerla a través de "sueltas" que evidentemente estaban en español, lo que constituye una prueba más de que el dramaturgo inglés conocía nuestro idioma.

Recordemos cuál es el argumento de la novela La ilustre fregona:

Dos caballeros burgaleses don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño, tenían sendos hijos, don Diego y don Tomás, grandes amigos también. Los dos jóvenes, con la excusa de ir a estudiar a Salamanca, pensaron ir a pasar aventuras pescando en Zahara. Sus respectivos padres les encomendaron al cuidado de un ayo que les gobernase, pero, al llegar a Valladolid los dos amigos dieron esquinazo al ayo y dejándole una nota en la que decían que iban a Flandes para dedicarse a las armas, se encaminaron hacia el sur. A la entrada de Illescas oyeron la conversación de dos mozos de mulas que alababan la belleza sin par de la fregona de la posada del Sevillano. Tales fueron los elogios que ambos amigos decidieron ir a verla. Tuvieron ocasión de contemplarla desde la puerta de la posada donde estaban esperando y Avendaño quedó prendado de la hermosura de la joven. El hijo del corregidor estaba también enamorado de

la muchacha, que respondía al nombre de Costanza, y le daba frecuentes serenatas. Pero ella era un modelo de virtud y no prestaba atención ni a sus requiebros ni a sus músicas. Fue tan fuerte la impresión recibida por Avendaño que decidió quedarse en el lugar. Con este fin consiguió entrar al servicio del posadero de aquella misma posada, con gran impaciencia por parte de Carriazo que no veía el momento de emprender el camino hacia Zahara. Pero la estancia de Avendaño en la posada le servía de poco pues la bella Costanza tampoco reparaba en él. El corregidor, preocupado por los amores de su hijo, acudió a la posada para ver de cerca a la doncella. El posadero le contó la historia de la joven, que en realidad no era hija suya sino que la había dejado a su cuidado una dama muy principal que paró en su posada cuando se dirigía a Guadalupe, y allí, en el mayor secreto, dio a luz una niña. Al encomendársela al posadero le había dado también un pergamino y una cadena de oro. Finalmente, los padres de los dos amigos, Diego de Carriazo y Juan de Avendaño, llegan también a la posada, pero ellos vienen en busca de Costanza y traen el pergamino y la cadena labrada que encajan con los que guarda el posadero. Entonces don Diego de Carriazo desvela el misterio. Un día, yendo a cazar, sorprendió a una viuda que se hallaba en sus aposentos a la hora de la siesta. El caballero había entrado en la casa llevado por su curiosidad de visitar a la dama, y al hallarla durmiendo no pudo resistir a la tentación de gozarla contra la voluntad de la viuda. La dama se mudó de aquel vecindario y no volvió a verla nunca más. Pero hacía pocos días, el mayordomo de la viuda, ya fallecida, le había mandado llamar y por él supo de la existencia de su hija. Aclarada la identidad de Costanza, se decide su boda con Tomás y la de la hija del corregidor con Diego, mientras el hijo del mismo acepta casarse con una hija de don Juan de Avendaño.

En la Veintiquatro parte perfeta (Zaragoza 1641)¹⁰⁷ de Lope de Vega, encontramos una comedia que lleva el mismo nombre que la novela de Cervantes y que tiene un argumento muy semejante al de La ilustre fregona. Estudiando su texto, no parece ser de Lope. Consta que existieron dos comedias con este mismo título, una se debía a la pluma de Vicente Esquero y se representó en 1619, la otra la había escrito Lope de Vega. Cotarelo que fue el editor de la comedia que ha llegado hasta nosotros creía que el texto que editaba no era obra de este último. Por otra parte, la existencia de una comedia de este título escrita por el "Fénix de los ingenios" parece

innegable pues consta una representación de la misma en 1630, en la que actuó María de Córdova, según leemos en las Harpías de Madrid de Castillo Solórzano¹⁰⁸. Para G. Morley y S. Bruerton, posiblemente las mayores autoridades en cuanto a cronología y versificación de Lope, La ilustre fregona que ha sobrevivido hasta nuestros días es muy improbable que sea de Lope de Vega, de serlo, sería anterior a 1616, pero lo más verosímil es que se trate de la comedia de Vicente Esquerdo. Sea de uno o de otro, la realidad es que nos encontramos ante una comedia española no traducida que Fletcher utilizó en una de sus últimas obras. La acción de la comedia española transcurre en el Mesón del Sevillano en Toledo, y los personajes son los mismos: Don Tomás de Avendaño, don Diego (de Carriazo) y sus padres respectivos don Juan y don Diego. Costanza, el posadero, el corregidor y su hijo Pedro. En algunos momentos el dramaturgo se limita a versificar parte de la novela de Cervantes, como por ejemplo en la explicación del posadero sobre el nacimiento de Costanza y la narración de los amores de don Diego con la hermosa viuda. Pero de hecho, la magnífica historia cervantina queda minimizada y convertida en una mera comedia de capa y espada. Tomás y Diego se transforman en galanes a la moda y desaparece todo el tipismo de la posada. La propia Costanza es una dama al uso que no se hace de rogar mucho para alentar los avances de Tomás.

Para adaptar la novela al teatro se añadieron historias sentimentales para don Diego y el hijo del corregidor, cuando en la novela simplemente se menciona el hecho de que se conciertan bodas para todos. Así don Diego se ha enamorado de la hija del corregidor, doña Clara, y vive en la posada disfrazado como si fuese el criado de su propio sirviente, Pepín, quien a su vez finge ser un caballero burgalés. Por su parte, don Tomás, a quien don Diego había enviado el retrato de Costanza, se enamora de ella y acude también a la posada donde entra a trabajar como criado. El desarrollo posterior de la comedia sigue muy de cerca el de la novela,

pero existen varios paralelismos entre la comedia inglesa y la española que no se explicarían basándonos sólo en la novela de Cervantes. Veamos algunos ejemplos.

The Fair Maid of the Inn empieza con una conversación entre los dos hermanos, Cesario y Clarissa, en la que hablan de sus respectivos sentimientos y Clarissa recrimina a su hermano sus amoríos con la moza de una posada:

Your night walks,
And offer'd presents; which coy she, condemn'd-
Your combats in disguise with your Rivals,
Brave Muletiers, Scullions perfum'd with grease,
And such as (cry) meat for Cats must be remembered...

(Acto I, i, pag. 147, l. 2-6)

La actitud de la bella cortejada es la misma que la de Costanza en la comedia española:

Mas dejándole morir,
para no obligarse a dar,
ni el oro quiere tomar
ni las músicas oír 109

Por otra parte en The Fair Maid of the Inn Cesario no tiene ningún rival en sus amores hacia Biancha por lo que la frase "combats in disguise with your Rivals" puede muy bien ser un eco de una escena del tercer acto de la comedia española en la que Tomás y Diego interrumpen una serenata de Pedro.

En la misma escena, Cesario reprocha a Clarissa su afición hacia Mentivole usando las siguientes palabras:

I would not live to see a willing grant
From you, to one unworthy of your birth,
Feature or fortune;

(Acto I, i, pag. 146, l. 12-14)

Serían palabras fuera de lugar si tenemos en cuenta que Mentivole es hijo de Baptista y por tanto igual en rango a Cesario. En cambio, la frase sería mucho más adecuada en el contexto de la comedia española en la que el enamorado de Clara vive en la posada disfrazado como si fuera el sirviente de su propio criado, por lo que parece estar muy por debajo de la situación social de la joven.

En ambas comedias, tanto Cesario como don Pedro son acusados por su hermana de descuidar sus atenciones para con su madre, y en las dos el joven sale de escena con la intención de ir a verla:

Clarissa. My Mother will not sleep before she see
And since you know her tenderness, nay fondness;^{you,}
In every circumstance that concerns your safety,
You are not equal to her.

Within. Mariana: Cesario.

Clarissa. You are call'd again.

Cesario. Some Sons
Complain of too much rigour in their Mothers;
I of too much indulgence; you will follow.

(Acto I, 1, pag. 153, l. 11-21)

En La ilustre fergona leemos:

Don Pedro. ¡Hermana! ¿Sola y a pie,
sin madre ni carroza?
Doña Clara. Quien a su gusto, hermano, goza,
y rinde el amor su fe,
no sabe si está indispueta
su madre.
Don Pedro. ¿De anoche acá
mi madre indispueta está?
Doña Clara. ¡Muy buena ignorancia es esta!
Don Pedro. Vamos y veréla.

110

Sloman menciona otros varios detalles que relacionan las dos comedias y difieren en cambio de la novela de Cervantes. Entre ellos podemos citar por ejemplo que en la comedia española, don Diego lleva una sortija que le ha dado Clara como prenda de amor, y en The Fair Maid of the Inn Mentivole tiene también un anillo con diamantes que le ha dado Clarissa y del que le despoja Cesario al quitarle la espada cuando va a excusarse por la pelea y la herida que ha causado a su amigo.

Doña Clara. Porque puedas conocelle
mira en su dedo un diamante.

En la posada de la comedia inglesa hay un personaje Forobosco, que va siempre acompañado del Clown, su sirviente o seguidor. Ambos proporcionan buena parte de los episodios cómicos de la obra, Forobosco siempre intenta conseguir dinero

con engaños y hasta con encantamientos. Para Sloman, el Pepín de la comedia española es un antecedente de este personaje. Recordemos que Pepín es el criado de don Diego que está en la hostería fingiendo que es un caballero burgalés un poco loco. Su locura es estar "al uso", es decir, a la moda. Esta preocupación la encontramos también reflejada en Forobosco y su criado:

Host. ...but they say Ladies there take Physick
for fashion.

Clown. Yes Sir, and many time dye to keep fashion.

Host. How? dye to keep fashion!

(Acto II, 1, pag. 165, 1.3-5)

El Pepín de la comedia española, cuya importancia hace que la obra se llame La ilustre fregona y amante al uso, no tiene réplica en la novela cervantina.

La tragicomedia incluye también varias imágenes literarias que parecen ser un eco de la comedia castellana, que Sloman desarrolla y explica en extensión, pero la semejanza es más relativa y puede ser más casual que las pruebas que antecedan y que creemos que son las que señalan con mayor evidencia la relación entre ambas obras. Con lo que hemos dicho parece pues muy probable que las historias de los amores de Cesario y Biancha y Mentivole y Clarissa, así como las figuras del píllo Forobosco y del Clown tomaran parte de su inspiración de la comedia La ilustre fregona, mientras que los orígenes de Biancha, su vida en la posada como hija del posadero y parte de las historias de Juliana y Baptista, así como las figuras del corregidor y de su hijo, pueden proceder indistintamente de la misma comedia o de la novela de Cervantes.

Cardenio o Double Falsehood.

Las obras que acabamos de ver constituyen el que para nosotros es el segundo grupo de las comedias del canon que se caracteriza por seguir un original español del que se hacen eco a lo largo de toda la obra o en buena parte de ella. Este conjunto formado por once comedias demuestra de una manera abrumadora la deuda de Fletcher para con nuestra literatura. Pero, este grupo nos parecería incompleto si, como hemos dicho al principio de este apartado, no mencionáramos brevemente el Cardenio¹¹¹ o Double Falsehood, reconociendo su derecho a formar parte del mismo.

Cardenio no se halla incluida en el canon pero parece probable que lo que queda de ella sea Double Falsehood o The Distrest Lovers publicada por Lewis Theobald, el editor de Shakespeare, en 1728 como escrita por William Shakespeare "& c.". Theobald aseguraba tener tres copias manuscritas de la obra, hecho que no se pudo comprobar ya que su biblioteca desapareció en un incendio. Según él, la comedia que publicaba se basaba en estos manuscritos, aunque parece que introdujo todas las alteraciones que le parecieron convenientes, con lo que el original quedó casi irreconocible. En el capítulo que hemos dedicado a la biografía de Beaumont y Fletcher, y en el apartado de la colaboración de ambos con Shakespeare, hablábamos ya de la historia de esta comedia. El hecho de que fuera reescrita en el siglo XVIII, y de que esta versión sea la única que ha llegado hasta nosotros, hace que Double Falsehood no constituya un testimonio literario con un valor comparable al de las obras que hemos comentado. La elaboración del texto por parte de Theobald hace imposible utilizarlo con un mínimo rigor científico, para entresacar citas o referencias a nuestro país y a lo español. Por otra

parte los estudios modernos parecen haber demostrado que originariamente fue una comedia escrita por Fletcher en colaboración con William Shakespeare y que indudablemente se basaba en la Historia de Cardenio¹¹² que se narra durante la estancia de Don Quijote en Sierra Morena, en la primera parte de la novela de Cervantes. En las páginas 86 a 89 hablamos de algunas de las características de esta obra. Aquí solamente damos testimonio de la existencia de una comedia más, obra de Fletcher con la ilustre compañía de William Shakespeare, en la que también se seguía un tema cervantino, el alcance de cuyo seguimiento es imposible de determinar. Tal vez tuvo la extraordinaria fidelidad que hallamos en obras como Love's Pilgrimage, escrita poco tiempo después, o quizás fuera más libre, como The Coxcomb, redactada unos años antes. En cualquier caso la intervención de Theobald convierte en una incógnita las variaciones que su edición introduce respecto a la comedia llamada Cardenio, que como hemos dicho en la página 87, se representó en la corte inglesa en 1613 y que Humphrey Moseley inscribió como The History of Cardenio, by Mr. Fletcher and Shakespeare, el 9 de septiembre de 1653.

o) Obras que recuerdan lances o aspectos de textos literarios
españoles.

Este es sin duda el grupo más conflictivo de los tres en que hemos dividido las tragedias, comedias y tragicomedias del canon que guardan relación con nuestra literatura. En las obras que hemos incluido es difícil llegar a demostrar poco más que un ligero parentesco con los textos españoles con los que las asociamos. En algunos casos, este parentesco se reduce casi al recuerdo de la lectura de una obra española e incluso es posible que la semejanza sea fruto de una mera coincidencia. A pesar de ello, y puesto que en todas ellas hay una cierta base razonable sobre la que apoyarse, y que además las fuentes españolas propuestas responden a sugerencias debidas a estudiosos de indudable saber, hemos creído oportuno incluirlas antes de terminar este capítulo.

The Humorous Lieutenant, The Loyal Subject y A Wife for a
Month.

En teoría, el denominador común de estas tres tragicomedias parece ser una famosa comedia de Lope de Vega: El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido.¹¹³ La idea de esta asociación se nos presentó en parte al conocer la existencia de un trabajo de investigación en curso (1948)¹¹⁴ que relacionaba The Humorous Lieutenant y The Loyal Subject con esta comedia de Lope de Vega. Al no poder conseguir una copia de dicho trabajo e ignorar cuales fueron los resultados del mismo, volvimos a leer El Gran Duque de Moscovia inten-

tando relacionarlo con las dos obras de Fletcher de las que dicha investigación decía que la comedia de Lope era fuente principal de la primera (The Loyal Subject) y parcial de la segunda (The Humorous Lieutenant). A parte de algunas relaciones históricas obvias y otros puntos de contacto poco concluyentes, nuestros esfuerzos no han conseguido el resultado que buscábamos. No hemos sabido si el trabajo sobre el tema tuvo mejor suerte que nosotros, pero no nos parece probable.

Aunque el tratamiento del asunto es completamente diferente, la semejanza entre algunos aspectos del argumento de El Gran Duque de Moscovia y The Loyal Subject es evidente. En cambio, para nosotros, la relación anecdótica con The Humorous Lieutenant queda mucho menos clara. Por otra parte, hemos encontrado cierto parentesco entre la locura del heredero del trono ruso, Teodoro, en la comedia española y Alfonso "King of Naples" y Frederick, el "unnatural brother" que le usurpa la corona en A Wife for a Month. Pero, veamos primero qué es El Gran Duque de Moscovia.

Para Morley y Bruerton¹¹⁵ la obra podría ser de 1606. Su estilo indica que no es posterior a 1613 y unas fechas probables basándose en la versificación, podrían ser cualesquiera entre 1605 y 1610. Según Gerturd Poehl¹¹⁶ la comedia parece inspirarse en un Demetrio de Juan de Mosquera editado en Valladolid en 1606. Una teoría menos verosímil es la de van Praag¹¹⁷ para quien Lope se inspiró en la Historia pontifical y católica (IV parte) de Luis de Bavía, editada en 1613. Para ello se basa en que Lope al escribir la comedia sabía que el impostor Demetrio había muerto; pero la afirmación parece un tanto dudosa ya que la obra acaba con un Demetrio vivo y triunfante.

El Gran Duque de Moscovia se editó en la parte VII de las comedias de Lope de Vega, en 1617. El tema de la obra es una mezcla de diversos aspectos históricos relativos a los sucesos ocurridos en Rusia unos pocos años antes. La entroniza-

ción de Boris Gudonov y la aparición de los falsos Demetrios, especialmente del Demetrio que fue apoyado por Segismundo III rey de Polonia. Es decir, por una parte parecen narrarse hechos que corresponden a la historia de Boris Gudonov, personaje que se había destacado ya bajo los reinados de Fedor y Demetrio y que fue elegido zar en 1598. Gudonov fue combatido por los campesinos que apoyaban a uno de los falsos Demetrios y murió asesinado en 1606; y por otra, la de Basilio Chuishy (1606-1610) al que intentó suplantar otro falso Demetrio ayudado por Polonia. Este Demetrio consiguió instaurarse en Moscú, pero también acabó asesinado. El interregno ruso acabó en 1613 con la subida al trono de Miguel Romanoff. Sea cual fuere la verdadera fuente utilizada por Lope, la realidad es que las dos comedias de Fletcher que queremos relacionar con ella son posteriores, de 1618 y 1619 y que para nosotros la fecha de composición de El Gran Duque de Moscovia siendo anterior a ellas, no precisa una determinación muy concreta.

El argumento de la comedia de Lope es como sigue:

El anciano duque de Moscovia, Basilio, tiene dos hijos, el mayor Teodoro ha perdido la razón a causa de un bebedizo que le han dado los partidarios de su hermano Juan, con lo que éste es ahora el heredero del reino. A pesar de ello, y dado que Juan no tiene hijos de su matrimonio con Isabelá, el sucesor del príncipe es Demetrio, el hijo del perturbado Teodoro. Ello produce el consiguiente malestar en Juan e Isabelá, y esta última, decidida a tener un heredero por cualquier medio, acepta los galanteos de Rodulfo. Sorprendida por Basilio, se produce un altercado en el que la nuera llega a acusar al monarca de pretenderla y actuar guiado por los celos. El príncipe Juan afea a su padre tal actitud, y éste, indignado, le golpea con el cetro causándole la muerte. El viejo duque Basilio fallece al poco tiempo del disgusto.

Entre tanto, el joven Demetrio, amenazado por los partidarios de su tío Juan que no habían vacilado en desposeer a Teodoro, su padre, había salido en secreto de la corte quedando bajo la protección del fiel Lamberto quien le había ocultado en su castillo. Deseoso de ocupar el trono, el noble Boris y Rodulfo su fiel aliado, planean matar a Demetrio y así quedar como únicos dueños del reino. Pero su conversación es sorprendida por Rufino que no tarda en

comunicar a Lamberto el peligro en que se halla el joven príncipe. Lamberto, para defender a su legítimo soberano, no vacila en dejar que los asesinos confundan a su hijo Cesar con el príncipe y le maten.

El tirano Boris se ha nombrado emperador de Rusia y Gran Duque de Moscovia. Lamberto ha muerto ya anciano y Demetrio y Rufino deciden ocultarse en un convento donde visten el hábito de monjes. En una visita del Gran Duque por el reino va a parar al convento donde está Demetrio, al ver al joven se da cuenta de su parecido con su sobrino supuestamente muerto y da orden de que le maten. Pero Demetrio tiene tiempo de huir y se une a un grupo de segadores. En el campo conoce al conde Palatino y a la bella Margarita que van de caza. Demetrio se enamora de ella y decide entrar al servicio del conde que es amigo y vecino del rey de Polonia. El joven príncipe sirve como pinche en la cocina, pero al enterarse de la triste situación de su patria bajo el tirano Boris, se da a conocer al conde y ayudado de éste y de los cosacos que pone a su servicio el rey de Polonia, se apresta a atacar al usurpador. Boris hace un último intento para acabar con su sobrino enviando a Finea y Eliano con la orden de matar a Demetrio. Pero su intención es descubierta por el propio príncipe que sin embargo perdona generosamente a los dos culpables. Un posterior esfuerzo de Rodulfo para convencer al rey de Polonia de que se ha dejado engañar por un impostor resulta también un fracaso. El rey de Polonia le envía a Demetrio con una carta en la que en realidad se dice que castiguen al portador como merecen los traidores. Pero de nuevo vence la generosidad del joven que perdona a Rodulfo. En una batalla final Boris es derrotado. El usurpador se suicida y su esposa Orofisa, después de intentar en vano que su hijo Juan sea reconocido como heredero, se envenena junto con sus hijos.

The Loyal Subject¹¹⁸ obtuvo la licencia de Sir George Buc por aquel entonces "Master of the Revels", el 16 de noviembre de 1618 y se dice ser obra exclusiva de John Fletcher sin colaborador alguno.

La trama central de la obra parece proceder de un cuento de Bandello traducido por Painter (II,4) sobre Artaxerxes rey de Persia y sus celos del senescal Ariobarganes, sin embargo, esta fuente no explica la totalidad del argumento central. Algunos críticos no creen en esta hipótesis y Bentley resume la situación poniendo sus esperanzas en el trabajo que mencionábamos al principio "presumably Mr. Villarejo has found the solution in a Spanish source"¹¹⁹.

Nosotrosno creemos que El Gran Duque de Moscoovia haya prestado a The Loyal Subject más que algunas ideas, pero antes de exponerlas resumiremos el contenido de la tragicomedia de Fletcher en lo que a ésta y a otra posible fuente española, una comedia de Lope también, El Duque de Visco, se refiere.

Viviendo todavía el anterior duque de Moscovia, en una revista militar, el joven príncipe heredero actúa con notable falta de competencia y su padre envía al general Archas para que le corrija y le sustituya en el mando. El resentimiento del príncipe y sus vagas amenazas en esta ocasión, son la causa de que cuando el joven sube al poder, el general Archas dimita. El nuevo gran duque aconsejado por el favorito Boroskie le exilia de la corte y nombra en su lugar al privado. Archas se somete, acalla las protestas de su hijo el coronel Theodore y se despide de sus soldados. Ante un súbito ataque de los tártaros Boroskie finge estar enfermo y el gran duque se ve obligado a recurrir de nuevo a Archas. El viejo general toma el mando y vence; pero con las noticias de la victoria, los celos del gran duque reviven; escucha las insidias de Boroskie y pospone con frialdad y débiles excusas el recibimiento del general. Archas se somete pero no puede acallar la indignación de sus oficiales. En una visita del gran duque al retirado general, Boroskie traiciona el secreto del tesoro que el último gran duque confiara a Archas para un caso de extrema necesidad de su hijo. El monarca se apodera de él y de la fortuna personal de Archas y parte con la última orden de que debe enviar a sus dos hijas, Leonora y Viola a la corte. Theodore, su hermano, las escolta hasta allí, si bien en la corte vive ya el segundo hijo de Archas, quien disfrazado como Alinda, la doncella de la princesa Olympia, permanece así oculto a las represalias del gran duque. Se da el caso de que el soberano se enamora del joven disfrazado, que es liberado de la embarazosa situación en que se encuentra gracias a la ayuda de Olympia que siente una extraña inclinación hacia ella (él).

El pueblo anda soliviantado y Boroskie acusa a Archas de ello. El gran duque le invita a la corte donde es preso y sometido a tortura. Theodore furioso se pone al frente de los soldados y solo se consigue la calma gracias a las palabras de Archas. El duque se arrepiente de su conducta pero es demasiado tarde para el ejército que quiere marchar a unirse con los tártaros. Archas consigue dominarlos afeándoles su conducta y expresándoles el desprecio que le inspiran los traidores. El general, con un sentido de la justicia extremado, quiere matar a su hijo mayor que capitaneaba las fuerzas rebeldes y únicamente cede cuando su propio hermano le amenaza con matar a su hijo menor (Alinda) que había confiado a su custodia, si él mata al primo-

génito. Archas se conmueve y renuncia al castigo de su hijo. Alinda da a conocer su verdadera personalidad y la princesa Olympia muy pronto le acepta por esposo. Hasta el propio duque ofrece su mano a Honora y la de uno de sus nobles, Burris, a la hija segunda del general Archas, Viola. Boroskie es entregado al viejo general para que haga justicia, pero Archas magnánimamente le concede el perdón.

Es evidente que ya el propio título El Gran Duque de Moscovia aparece reflejado en el protagonista de la comedia inglesa al que en el reparto que antecede a la obra se le llama "Great Duke of Moscovia" con la misma grafía que en la obra española. También vemos repetirse los nombres de Boris (el Burris de la obra de Fletcher) y Teodoro (Theodore) y en los dos casos la acción se sitúa en Rusia y se narra la historia de un gran duque de Moscovia, pero, a partir de aquí, las semejanzas ya son muy escasas y bastante relativas. En primer lugar tenemos la extrema fidelidad de Lamberto al heredero del trono Demetrio, que le lleva a sacrificar a su propio hijo: "Seros leal prometo, / Que venda mi propia sangre / Por vos" (I,vi, pag. 257) o un ejemplo más concreto:

Si el hijo de mis entrañas
Que veis, Demetrio, presente,
Por vuestra vida inocente
Ya por naciones extrañas
Importara desterrar,
O dar á un cuchillo fiero
Su cuello, advertiros quiero,
Y a fé de noble jurar,
Que podeis estar seguro
Que el ser padre no lo impida.

(Acto I,xv, pag. 260)

Al final del acto, el hijo de Lamberto, Cesar, muere realmente asesinado mientras ocupaba el lugar en el que debía estar el príncipe Demetrio. En la tragicomedia inglesa, el general Archas lleva su fidelidad al monarca hasta un extremo semejante cuando al final del quinto acto se dispone a matar a su propio hijo Theodore que se ha sublevado con el ejército:

Stand where you are Sir,
Even as you love your country, move not forward,

Nor plead for peace till I have done justice,
A justice on this villain: none of mine now,
A justice on this Rebel.

Hon. O my Brother.

Archas. This fatal firebrand -

Duke. Forget not old man,
He is thy son, of thy own bloud.

Archas. In these veins

No treacherie e're harbour'd yet, no mutinie.
I ne're gave life to lewd and headstrong Rebels,

Duke. 'Tis his first fault.

Archas. Not of a thousand Sir,
Or were it so, it is fault so mightie,
So strong against the nature of mercy,
His mother were still living, would not weep for
him,

She dare not say he would live.

(Acto V, vi, pag. 166)

La entrada de Putskie, el hermano del general, impide la ejecución, pero la situación de extremada fidelidad al monarca es similar en las dos obras.

Otros puntos de contacto podemos encontrarlos en dos detalles de la alocución de Lamberto en la primera escena del segundo acto y que vemos, tal vez, reflejados en la obra de Fletcher.

Lamberto se despidе de Demetrio antes de morir y le recuerda los sucesos que les han afligido a ambos en los últimos años, y entre otras cosas recuerda la muerte de su hijo Cesar:

Que en la corte de Moscovia
Digan que de peste fue:
Porque es gente tan medrosa
De peste, como se vio...

(Acto II, i, pag. 263)

En Fletcher, cuando el gran duque se niega a recibir a Archas pretexta miedo a la enfermedad:

...he has herad, which makes him fearful,
And loth as yet to give your worth due welcome,
The seekness hath been somewhat hot i'th' Army,
Which happily may prove more doubt than danger,
And more his fear than fate: yet howsoever,
And honest care -

Un poco más adelante, en la misma escena, el soldado Ancient, molesto por la falta de un digno recibimiento a su general

dice:

We have no Plague, Sir,

(Acto II, 1, pag. 100-101)

La actitud del gran duque ante la peste es también sumamente medrosa, aunque en el caso presente el miedo sea una mera excusa para no recibir al general Archas.

Por otra parte, Lamberto habla también de que "Boris envió a Tartaria a personas sospechosas / de su imperio...". En The Loyal Subject Archas también desaparece convenientemente de la corte marchando a luchar contra los tártaros, con los que vuelve a luchar cunado vive ya retirado en sus posesiones, salvando a Moscú de un grave peligro.

A nuestro juicio, las coincidencias entre las dos comedias pueden ser meramente accidentales, si bien no queremos descartar la posibilidad de que Fletcher hubiera leído o hubiese tenido referencias de la comedia de Lope. Su fecha 1606 o los años inmediatos, coincide con la época del restablecimiento de las relaciones hispano inglesas, por lo que cabe dentro de lo posible que fuera vista por algún caballero que años más tarde hablara a Fletcher del tema de la comedia, y naturalmente siempre queda la incógnita de la existencia de una "suelta" que fuera a parar a manos del dramaturgo inglés. No podemos demostrar que Fletcher leyera El Gran Duque de Moscovia aunque si a los datos que hemos transcrito añadimos los que hemos hallado en The Humorous Lieutenant, parece probable que fuera así.

Klein en su Geschichte des Dramas parece que menciona considerables semejanzas entre El duque de Viseo de Lope y The Loyal Subject, suponiendo que la obra de Lope es la fuente de esta última comedia. En su edición de la obra R.W. Bond y Masefield niegan esta posibilidad diciendo no hallar una semejanza adecuada. Partiendo de esta base hemos estudiado la relación que puede haber entre las dos comedias y hemos hallado que si bien hay algunos puntos de contacto, lo más probable es que se deban a que ambas proceden de la misma

fuentes: los cuentos de Bandello.

El duque de Visco¹²⁰ se escribió probablemente entre 1608 y 1609¹²¹ y aparece impresa en la Parte VI de las comedias de Lope de Vega en 1615. En este sentido sería posible que Fletcher hubiera tenido noticia de la obra, no obstante, un estudio detenido de la misma parece dar la razón a Bond y a Masfield.

Esta comedia de Lope es la historia de las rivalidades cortesanas del privado del rey Juan de Portugal, don Egas, con el Condestable y sus hermanos, y el desdén del monarca mal aconsejado por Egas, ante el regreso victorioso del Condestable después de vencer a los ejércitos africanos y los magníficos presentes que el noble envía al monarca. Es una escena que en la comedia reviste singular importancia y que evidentemente es paralela a la de The Loyal Subject cuando el gran duque de Moscovia se niega a recibir al victorioso Archas que regresa a Moscú después de derrotar a los tártaros. Sin embargo, ésta es la única relación entre las dos comedias, relación que puede ser debida a una misma fuente e incluso a la casualidad, pero no parece que pueda sostenerse la tesis de que The Loyal Subject derive de El duque de Visco.

La primera noticia que tenemos de The Humorous Lieutenant es la fecha de la copia que hizo Ralph Crane para Sir Kenelm Digby, es decir, el 27 de noviembre de 1625. Ahora bien, la lista de actores que antecede a la comedia en la edición en folio de 1679 nos permite fijar la fecha con mayor exactitud. El reparto no incluye ya a Richard Burbage que había muerto en marzo de 1618/19 y en cambio encontramos a Henry Condell, quien se supone que dejó la compañía en 1619, este año parece pues la fecha más probable del estreno de la obra, un año después de la presentación de The Loyal Subject. Este es un dato importante si realmente ambas tragicomedias derivan algunos elementos de El Gran Duque de Moscovia, ya que la lectura reciente de una "suelta", pues no creemos que se

utilizado solo el tema de esta comedia de haberse dispuesto de el tomo de la Parte VII de las obras teatrales de Lope, pudo proporcionar ideas al dramaturgo que luego utilizaría en dos comedias consecutivas. En cuanto a la autoría, estamos de nuevo ante Fletcher en solitario.

La historia que se desarrolla en The Humorous Lieutenant¹²² es la siguiente:

Al estallar la guerra entre Antigonus, rey de Siria, y sus antiguos soldados Seleuchus, Lysimachus y Ptolomie, el monarca confía su dirección al joven príncipe Demetrius bajo la guía del viejo Leontius. El príncipe siente una secreta pasión por Celia, una bella prisionera de la que desconoce su verdadero nombre y rango. En realidad se llama Eranthe y es la hija de Seleuchus. Antigonus, habiendo visto a la joven se convierte en rival de su propio hijo. Al volver Demetrius abrumado por una derrota inesperada, su padre le obliga a volver al campo de batalla, y en su ausencia emplea a la pareja formada por Menippus y Leucipe que le ayudan en la consecución de sus vicios, para que le traigan a Celia a la corte. Pero a pesar de la adulación, las dádivas y el cortejo personal del rey, la joven sigue fiel al príncipe Demetrius.

Al volver Demetrius por segunda vez, coronado por la victoria, Antigonus, para retener a Celia, dice a su hijo que la doncella ha muerto y que en cualquier caso no merecía el amor del príncipe pues era un ser perverso. Y mientras Demetrius se encierra en su desesperación, Antigonus pide a Leucipe un filtro amoroso que venza la obstinación de Celia. Pero el bebedizo lo toma por equivocación el "humorous lieutenant", un personaje extraño cuyo valor desesperado, debido a que cree sufrir una enfermedad terrible, desaparece en cuanto se encuentra mejor. Este excéntrico individuo, después de beberse el filtro amoroso accidentalmente, siente una ridícula y breve pasión por el rey. Entre tanto, Celia se mantiene firme ante los galanteos de Antigonus quien finalmente es vencido por la virtud y la elocuencia de la joven. La alegría de Demetrius al recobrarla está nublada por los celos que le provoca la presencia de la joven en la corte y su relación con Antigonus. El final feliz se retrasa por una querrela entre los amantes que acaban reconciliándose y Seleuchus que ha acudido a la corte de Siria con Ptolomie y Lysimachus después de la derrota que les infligió Demetrius al frente de los ejércitos Sirios, reconoce a Celia como a la hija que había perdido en el saqueo de Antioquía. Demetrius, magnánimamente, perdona a los tres reyes.

La relación entre El Gran Duque de Moscovia y The Humorous

Lieutenant tampoco es muy evidente. De hecho, las coincidencias son igualmente circunstanciales. El único nombre en común es el de Demetrius, el príncipe protagonista de las dos obras. Posiblemente el punto en el que hay mayor coincidencia entre las dos comedias sea el de la rivalidad amorosa de el joven y su padre el rey Antigonus, que puede quizás tener un antecedente en la calumniosa atracción del gran duque Basilio por su nuera Isabela. En la comedia de Lope la discusión de Isabela con el gran duque es sorprendida por el príncipe Juan y la joven acusa a Basilio de pretenderla, cuando éste en realidad, sólo estaba afeándole sus devaneos con el noble Rodulfo:

Que aunque eres mi padre, eres hombre,
En cuya naturaleza
Cupo gozar belleza
Con infamia de mi nombre.
¡Ah padre! ¿qué he de creer,
Mirando la cara hermosa
De una mujer virtuosa
La fuerza de tu poder?
De los gigantes del suelo
Se ve historia semejante;
Que menos fuerte gigante
No se atreviera a su cielo:
Y si á una deuda tan clara
Como es padre, no tuviera
Respeto, Júpiter fuera,
Y tu crueldad fulminara.

(Acto I, xii, pag.259)

También Demetrius es incapaz de creer en la maldad de Celia de la que su padre le quiere convencer:

Why might not, to preserve me from this ruine,
She having lost her honour, and abused me,
My father change the forms o'th'coins, and execute
His anger on a fault she ne'r committed,
Only to keep me safe? why should I think so?
She never was to me, but all obedience,
Sweetness, and love.

(Acto IV, iv, pag. 346)

También son semejantes las generosas actitudes de Demetrio tanto en la obra de Lope como en la de Fletcher. En la comedia española Demetrio perdona a Eliano (III, xii, pag.275):

perdona por dos veces a Rodulfo, cuando le lleva la carta en la que se le acusa de traidor (III,xiii, pag.275) y nuevamente al final de la obra (III,xx, pag. 277), ello a pesar de recordar que fue él quien mató a Cesar, el hijo de Lamberto. E incluso quería perdonar a Boris (III,xvi, pag.276) pero éste se da de puñaladas.

En la tragicomedia inglesa el perdón tiene también un papel preponderante. En la primera derrota de Demetrius frente a Lysimachus, Seleuchus y Ptolomé, éstos perdonan a los prisioneros que habían tomado devolviéndolos a la corte de Siria, lo que humilla doblemente a Demetrius, por la derrota recibida y por la generosidad que tiene que aceptar. En contrapartida, en el último acto, el joven príncipe perdona a los tres reyes que ha derrotado.

Otras semblanzas menores podrían ser las disyuntivas con las que vemos enfrentarse a los dos Demetrios y la paternal figura de Leontius que nos recuerda al fiel Lamberto.

En el tercer acto de la comedia de Lope, Demetrio se tiene que enfrentar a una batalla decisiva, "Hoy seré Cesar, ó nada" (III,xvi, pag. 276). En The Humorous Lieutenant Demetrius tiene que decidir ante la alternativa que le presentan los embajadores de los tres reyes enemigos "or Peace or War" (I, 1, pag. 285-6). Es de notar que cuando su padre le explica esta alternativa, desliza una imagen que vuelve a recordarnos el tema ruso de El Gran Duque de Moscovia:

In any expedition he shall point'em
As arrows from a Tartars bow,....

(Acto I, 1, pag. 286)

Como hemos dicho, la imagen de Leontius al que Demetrius dice: "you shall be half my father" (I,1, pag.280), podría recordar la figura del fiel Lamberto que en la comedia española hace casi de padre al joven príncipe Demetrio. Cuando Lamberto muere leemos expresiones similares en boca del príncipe: "¿Espira mi padre?" o "¡Ah padre! ¿Por qué me dejas?".

Estas son las relaciones que hemos podido encontrar entre

El Gran Duque de Moscovia y The Humorous Lieutenant. No son muchas ni muy llamativas, todas ellas podrían ser meras coincidencias: el nombre de Demetrio; el cortejo de Antigonus a Celia; el magnánimo perdón del príncipe a los reyes enemigos; la disyuntiva entre paz o guerra a que el joven debe enfrentarse; la cita a los tártaros; o la relación paterno filial entre Leontius y Demetrius. No obstante, el hecho de que hallemos otras semejanzas similares en The Loyal Subject y la circunstancia de que ambas tragicomedias sean obra exclusiva de Fletcher, escritas casi consecutivamente en 1618 y 1619, nos permiten pensar con cierta base que el dramaturgo inglés habría leído la comedia de Lope. Aunque, repetimos, se trata sólo de una conjetura bastante verosímil pero imposible de demostrar.

Queremos mencionar finalmente la tragicomedia A Wife for a Month¹²³, obra también de Fletcher solo, que Herbert inscribió el 27 de mayo de 1624. En el capítulo anterior hemos hablado de esta obra a propósito de la extraña observación de Gerald Langbaine según la que "The Character and Story of Alphonso, and his brother Frederick's Carriage to him, much resembles the History of Sancho the Eighth, King of Leon", hecho que a todas luces es imposible al no haber existido ningún Sancho VIII de León.

En esta tragicomedia vemos como Alphonso, el rey de Nápoles, ha perdido la razón debido a un bebedizo que le han hecho tomar los partidarios de su hermano Frederick. Alphonso ha dejado la corte y se halla sumido en una extraña tristeza. En consecuencia, su hermano menor sube al trono. El nuevo rey gobierna tiránicamente y al igual que el Antigonus de The Humorous Lieutenant, siente debilidad por las mujeres. Como en aquella tragicomedia, el monarca también se encapricha de la mujer de otro, en este caso se trata de Evanthe (nombre curiosamente semejante al de Enanthe, que es el verdadero nombre de Celia en The Humorous Lieutenant), y pretende poseerla a toda costa. Esta situación da lugar al tema central de

la comedia ya que Frederick sólo autoriza a Valerio para que se case con la joven con la condición de que esté dispuesto a perder la vida un mes después de la boda. Las arbitrariedades y las injusticias del rey para con los jóvenes amantes son numerosas, pero en el cuarto acto, Sorano, el valido del monarca, intenta acabar con Alphonso que vive retirado en un convento y le prepara una segunda pócima, pero ésta en vez de matarle actúa de contraveneno del bebedizo que le había trastornado el juicio y el rey destronado recobra la razón, implantando de nuevo la justicia en el reino. En esta ocasión, el vencedor también es generoso y perdona a Frederick y a Sorano, aunque les castiga a vivir en el monasterio en que él había pasado los últimos años.

No puede negarse una cierta semejanza entre los argumentos de A Wife for a Month y El Gran Duque de Moscovia, si bien más que deducir que la comedia de Fletcher deriva de la obra de Lope, pensamos que la primera puede ser una variación del tema que se desarrolla ya parcialmente en The Humorous Lieutenant ampliándolo hasta una situación límite. Si el germen de la idea primitiva surgió o no de la comedia de Lope es difícil de decir. La escena en la obra española es muy concisa, aparece apenas apuntada. No obstante, el nombre de Evanthe tan próximo al de Enanthe y sobre todo, la anécdota del envenenamiento que en vez de matar a Alphonso, que sería la consecuencia más frecuente en el teatro, sólo le perturba el juicio, nos recuerda un hecho similar en El Gran Duque de Moscovia donde tanto Demetrio como su madre Cristina explican la razón del estado de su padre y esposo:

A mi padre dieron yerbas
Envidiosos caballeros,
La intención era matarle;
Pero quitáronle el seso:
Aunque hay muertes en la vida,
El que es loco, es vivo y muerto.

(Acto III, ii, pag. 271)

Mas como Teodoro fuese
El mayor, y de su ingenio

Se esperase gran bondad,
Virtud, justicia y gobierno,
Invidiosos y privados
De Juan, segundo heredero,
Dieron yerbas a Teodoro
Para que perdiese el seso.

(Acto I, iv, pag. 257)

Como conclusión final podemos afirmar que hemos constatado algunas coincidencias entre El Gran Duque de Moscovia por una parte, y The Loyal Subject y The Humorous Lieutenant por otra, coincidencias que en algunos puntos muy concretos: la situación de la escena en Rusia; el nombre del "Great Duke of Moscovia", los de Theodore y Burris, o el de Demetrius; en alguna imagen; y en numerosas coincidencias argumentales que tal vez son demasiadas para ser debidas solo al azar; permiten pensar que Fletcher había leído El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega y que esta obra tal vez le proporcionó ideas que desarrollaría en estas dos tragicomedias que escribió casi consecutivamente en 1618 y 1619.

Una tercera tragicomedia, A Wife for a Month, escrita por él mismo en solitario pocos años más tarde, parece ser una evolución del tema que, iniciado en Lope, Fletcher había desarrollado parcialmente en The Humorous Lieutenant y que llevó a sus últimas consecuencias en esta nueva obra teatral. El nombre de la protagonista, Evanthe, tan cercano al de Enanthe (recordemos que The Humorous Lieutenant se llamó también Demetrius and Enanthe), parece apoyar esta idea; y especialmente la escena del envenenamiento del legítimo heredero del reino por los validos y partidarios de su hermano menor aunque la pócima no causa la muerte a la víctima sino sólo la pérdida de la razón, vuelve a llevarnos al origen de esta relación ya que presenta las mismas características que en la comedia de Lope de Vega.

Finalmente digamos que aun en el supuesto de que nuestras sugerencias fueran ciertas y El Gran Duque de Moscovia hubiera sido la chispa que encendió la imaginación de John Fletcher para escribir tres de sus tragicomedias, el resultado

conseguido por el dramaturgo son tres obras completamente diferentes, dos de las cuales, The Humorous Lieutenant y A Wife for a Month son comedias magnificas que se cuentan entre las mejores del canon. La fidelidad del dramaturgo a algunas de las obras de nuestra literatura, como pueden ser comedias como The Chances o Love's Pilgrimage que siguen estrechamente el argumento de dos Novelas Ejemplares de Cervantes, hacen que la posible deuda a Lope de las tragicomedias que acabamos de ver no pase de ser lo que podríamos considerar como atribuciones menores. Por otra parte, y a pesar de las pruebas casi abrumadoras que presentamos en el apartado anterior, no debemos olvidar que el estilo de Fletcher permaneció siempre incommovible a cualquier influencia extranjera. De nuestra literatura tomó la fabulación, las situaciones y algunos personajes, pero, como dice Stiefel¹²⁴, al igual que el público que asistía a la representación de sus comedias, tanto los caracteres como el humor, eran completamente ingleses.

The Mad Lover.

The Mad Lover¹²⁵ es una tragicomedia escrita por Fletcher solo cuya fecha se ha establecido entre 1616 y 1617. Para su datación se ha tenido en cuenta la presencia de Richard Burbage en la lista de actores que se antepone a la obra en el segundo folio y a la inclusión de Nathan Field, quien no entró a formar parte de los "King's men" hasta la muerte de Henslowe en 1616.

En su edición de esta tragicomedia, R.W.Bond sugiere que la admiración de los dos hermanos por Calis recuerda en cierto modo un episodio del Persiles y Segismunda de Cervantes, novela de la que como hemos visto, Fletcher y Massin-

ger obtuvieron numerosos elementos para The Custom of the Country. En el Persiles Periandro oculta su amor por Auristela porque su hermano mayor Maximino también la ama, y a consecuencia de ello enferma peligrosamente. La propia madre de Periandro informa a Auristela de la situación y los dos amantes parten para Roma en peregrinación. Maximino les sigue hasta allí, pero una enfermedad causa su muerte y en sus últimos instantes enlaza las manos de Periandro y Auristela.

Para Bond estos hechos se repiten en The Mad Lover, su teoría ha sido aceptada por algunos estudiosos aunque otros la deniegan. Veamos ahora qué relaciones podemos establecer nosotros comparando cuidadosamente ambas obras. El argumento de la tragicomedia es el siguiente:

La acción se sitúa en un país imaginario del mundo clásico llamado Paphos. El general Memnon ha regresado victorioso a la corte donde conoce a la princesa Calis y se enamora de ella. La suya es una pasión desahogada que le trastorna el juicio. Llevado por este extraño amor, ofrece su corazón a la princesa, quien lo acepta sin imaginar que Memnon se lo ha ofrecido literalmente. Cuando el soldado está a punto de abrirse el pecho para arrancárselo, Syphax consigue impedir su muerte con razonamientos y asegurándole que abogará por su amor. Pero, al conocer a Calis, el mismo Syphax sucumbe ante la belleza de la joven. Para alcanzar los favores de la princesa, Syphax introduce a su hermana Cleanthe como doncella de Calis. Cleanthe soborna a una sacerdotisa de Venus para que engañe a la princesa y la una a Syphax, pero el complot no da resultado. Entre tanto el general Memnon ha enviado a buscar a un cirujano para que le extraiga el corazón. Esta vez lo que detiene al loco enamorado es la llegada de su hermano Polydore, que le convence de que ha planeado una estratagema que puede dar buen resultado. Con este fin, el joven intenta despertar la compasión de Calis mediante un funeral fingido y entregándole el corazón de un animal en vez del de Memnon. Pero, al ponerlo en práctica, solo consigue descubrir que la princesa le ama a él mismo. El propio rey intenta defender la causa de Memnon ante la princesa, pero todo es inútil. Para dejar de ser el rival de su propio hermano, Polydore se finge muerto. Al verle, Memnon se da cuenta del sacrificio que su hermano ha hecho por él e intenta suicidarse. Para evitarlo, Polydore deja de fingir y los dos hermanos entablan una generosa disputa en la que cada uno de ellos quiere renunciar a Calis para que sea del otro hermano. Al fin Calis elige a Polydore y Memnon curado de su locura amorosa decide volver a la guerra.

La semejanza con lo que ocurre en el Persiles, hasta cierto punto es evidente, pero el tratamiento del tema es muy diverso. Tenemos también a dos hermanos enamorados de la misma mujer, Maximino y Periandro en contraposición a Memnon y Polydore. En el Persiles el hermano menor enferma por no querer interferir en los amores de Maximino. De él se dice que:

"tenia determinado dejarse morir antes que ir contra el decoro que a su hermano debia" (Lib.IV, cap.XII)

En The Mad Lover el que enferma es el hermano mayor al que el amor produce una extraña locura, muy distinta de la consunción de Periandro. En el Persiles Periandro se recupera y cuando su madre, la reina, le convence de que se marche con el pretexto de peregrinar hasta Roma, acepta y desaparece acompañado de Auristela, en la esperanza de que Maximino olvide a la joven, o de que ocurra algo que le ayude. Años más tarde, ya en Roma, al sorprender las palabras de su ayo Seráfico y enterarse de que su hermano está en camino, ya no piensa en renunciar a su amada:

"...y en tanto que Periandro, porque allí no le hallasen, les dexò solos y voluio a buscar a Auristela, para contar la venida de su hermano y tomar consejo de lo que deuián azer para huyr de su indignacion... Y assi, lleno de nuevos pensamientos, voluio a los ojos de su contrita Auristela, ya las esperanças casi perdidas de alcançar su desseo" (Libro IV, cap.XII).

Finalmente, Maximino cede ante su hermano, renunciando a Auristela (Segismunda) cuando se halla en su lecho de muerte. El altruismo de su renuncia es pues un tanto relativo. La escena es mucho más exagerada en la comedia inglesa en la que Polydore quiere que Calis acepte a su hermano a pesar de saber que le ama a él, e intenta convencerla en una pugna insólita, hasta que al fin, Memnon que ha recuperado la cordura, renuncia a la desmedida generosidad de su hermano.

Esta es la escena de The Mad Lover : Memnon al creer que su hermano Polydore ha muerto por él, intenta suicidarse pero Polydore se levanta del ataúd y le detiene:

Memnon. Ha!

Does he live?
Dost thou deceive me?
Polydore. Thus far,
Yet for your good, and honour.
King. Now dear Sister.
Calis. The Oracle is ended, noble Sir,
Dispose me now as you please.
Polyd. You are mine then?
Calis. With all the joyes that may be.
Polyd. Your consent Sir?
King. You have it freely.
Polyd. Walk along with me then,
And as you love me, love my will.
Callis. I will so.
Polyd. Here worthy Brother, take this virtuous
Princess,
You have deserv'd her nobly, she will love ye,
And when my life shall bring ye peace, as she does,
Command it, ye shall have it.
Memnon. Sir, I thank ye.
King. I never found such goodness in such years.
Memnon. Thou shalt not overdoe me, though I die
for't
O how I love thy goodness, my best Brother,
You have given me here a treasure to enrich me,
Would make the worthiest King alive a begger,
What may I give you back again?
Polyd. Your love Sir.
Memnon. And you shall have it, even my dearest
love,
My first, my noblest love: take her again, Sir,
She is yours, your honesty has over-run me,
She loves ye, lose her not; excellent Princess,
Injoy thy wish, and now get Generals.

(Acto V, i, pag. 72-73)

La fecha en que se supone que se escribió The Mad Lover, 1616 - 1617, tal vez 1618, hace difícil el que Fletcher tuviera ocasión de leer la traducción de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de François Rosset, publicada en París en 1618. Por otra parte, hoy en día sabemos que Fletcher sabía algo de español, y es posible que leyera la novela en el castellano original. En cualquier caso, la comedia debe ser anterior al 19 de marzo de 1619, fecha en la que murió Burbage.

Como hemos podido ver, las pruebas que podrían demostrar la relación entre el Persiles y la tragicomedia de Fletcher son muy aleatorias. En este sentido conviene recordar que en

otra comedia casi de la misma época, Monsieur Thomas, vemos semejanzas considerables con este tema. Es una relación que no hemos visto comentada por ningún estudioso y que sin embargo nos parece evidente.

Monsieur Thomas es una comedia escrita por Fletcher sin colaboración alguna, hacia 1615-16, es decir, uno o dos años antes que The Mad Lover, por lo que podría ser un antecedente de esta última obra en lo que al amor de dos hermanos o dos íntimos amigos, por la misma mujer se refiere.

El argumento de Monsieur Thomas deriva parcialmente de una historia que se narra en la segunda parte de L'Astrée de Honoré d'Urfé, tema que combina posiblemente con la versión de una historia similar que aparece en la traducción que hizo Painter de los cuentos de Bandello. La fecha más temprana posible para la comedia de Fletcher debe ser posterior a 1610, en que se editó la segunda parte de L'Astrée. Para G.K. Chambers, una alusión de la comedia que parece referirse a cierta representación dada en Porter's Hall en Blackfriars en 1616, indicaría que la obra era de este año. Pero es difícil establecer una fecha exacta. Si realmente Monsieur Thomas es anterior a la versión del Persiles, como parece, y si consideramos la relación del argumento que vamos a exponer a continuación con el del Mad Lover, pensamos que es probable que la historia de Memnon, Polydore y Calis, no sea más que una elaboración posterior del tema que aparece por primera vez en Monsieur Thomas. Naturalmente, cabe la posibilidad de que la lectura del Persiles y del episodio que hemos mencionado, sirviera de recordatorio de esta anécdota y ayudara al dramaturgo a estructurar los sucesos tal y como aparecen en su tragicomedia The Mad Lover.

La acción de Monsieur Thomas transcurre en Londres y sus alrededores:

Un caballero de mediana edad, Valentine, regresa de viaje acompañado de un nuevo y muy querido amigo, el joven Francisco. Les da la bienvenida Cellide, la pupila de Valentine con la que el caballero piensa casarse en breve.

Al verla, Francisco se enamora de ella, pero su respeto por Valentine le impide declarar su amor a la joven. El esfuerzo por dominar su pasión le enferma. Valentine, al descubrir la causa de la enfermedad del joven, decide sacrificar el amor a la amistad y pide a Cellide que transfiera su amor a Francisco. El orgullo de Cellide se siente ultrajado por lo que considera una falta de afecto por parte de Valentine, y ante las súplicas del caballero, promete hacer lo que pueda para que el joven se recupere de su enfermedad pero dice que luego les despreciará a los dos. Cellide va pues a ver a Francisco y le ofrece su amor, pero éste la recrimina por su falta de lealtad hacia Valentine. Tan noble actitud cambia el fingido afecto de Cellide en verdadera admiración y confirma a Valentine en su resolución de que la joven ha de ser de Francisco. A fin de huir de las dificultades que les envuelven, Francisco y Cellide, separadamente, deciden escaparse. Francisco es apresado cuando está a punto de subir a un barco y Cellide se refugia en un convento. La convencen para que abandone el monasterio momentáneamente y así poder oír las explicaciones de Valentine, y Francisco es llevado al mismo lugar de la entrevista acusado de haber robado unas joyas del propio Valentine. Por medio de estas joyas se descubre que el joven es el hijo perdido de Valentine y la comedia acaba con el compromiso matrimonial de Francisco y Cellide.

Tanto en el Persiles como en The Mad Lover o en Monsieur Thomas encontramos a una bella amada por dos hermanos, o por dos grandes amigos que luego resultarán ser padre e hijo, el más joven de los cuales está dispuesto a sacrificar su amor por el mayor. En el Persiles y en Monsieur Thomas el esfuerzo por dominar su pasión enferma al joven. Y en los tres casos uno de los enamorados intenta convencer a la joven de que ame al otro. En el caso de Monsieur Thomas primero es Valentine el que pide a la joven que ame a Francisco, pero luego Francisco recrimina a Cellide su falta de lealtad para con Valentine. Igualmente Polydore en The Mad Lover, quiere convencer a Calis para que ame a Memnon, actitud que mantiene hasta el final cuando Memnon recupera el juicio y renuncia a la joven al darse cuenta de que Calis ama a su hermano y que éste se está sacrificando por él. En el Persiles, los hechos son algo diferentes, al principio Periandro se siente obligado a renunciar a su amor por Auristela ya que

su hermano también la ama. El joven cae enfermo pero al recuperarse ya no piensa en sacrificarse. A su vez Maximino solo renuncia al amor de Auristela en su lecho de muerte cuando la joven ya no puede ser para él. Todas ellas son pues historias semejantes si bien The Mad Lover y Monsieur Thomas parecen estar más próximas entre sí que del Persiles y si tenemos en cuenta que Monsieur Thomas es anterior a The Mad Lover y que el tema que ambas tienen en común se halla en la Histoire de Cellidée que se narra en la segunda parte de L'Astrée, nos parece que lo más probable es que The Mad Lover sea un desarrollo posterior del mismo tema de d'Urfé que Fletcher había utilizado ya en Monsieur Thomas. Si bien no podemos excluir la posibilidad que ya hemos apuntado de que la lectura de Los trabajos de Persiles y Segismunda, sirviera de complemento para la elaboración del texto de The Mad Lover, pero esta posibilidad, si bien verosímil ya que nos consta que Fletcher había leído la novela de Cervantes, no es más que una conjetura.

The Queen of Corinth.

La tragicomedia The Queen of Corinth¹²⁶ data probablemente de 1617. Es posterior pues a la muerte de Beaumont y parece debida a la pluma de Fletcher en colaboración con Massinger y probablemente con Nathan Field.

La obra menciona ciertos "saludos desde la corte del Gran Mogol" que parecen una alusión a la obra de T. Coriate Traveller for the English Wits; Greeting from the Court of the Great Mogul publicada en 1616, lo que impediría que fuera anterior a esta fecha. Por otra parte consta que Richard Burbage tomó parte en su representación, por lo que tampoco

puede ser posterior a 1618-19. Por tanto y como hemos dicho, la fecha más probable para su redacción es la de 1617.

No se ha encontrado ninguna fuente que abarque la totalidad del argumento. E.Koeppel¹²⁷ pensaba que parte de la trama derivaba de una de las Novelas Ejemplares de Cervantes, La fuerza de la sangre, pero G.C.Macaulay¹²⁸ lo niega sin dar explicaciones al respecto. Por otra parte la idea de la doble violación y de las contrapuestas demandas de las víctimas podría proceder de la Gesta Romanorum; en cambio según E.M. Waith la traducción de Pyott de The Orator (1596) ya muestra la misma historia en la declamación 61 y otras muy semejantes en las 54 y 68¹²⁹, aunque no da explicaciones al respecto. No hemos leído la traducción de Pyott que habríamos intentado conseguir de haber encontrado mayor fundamento en las razones que tuvo el profesor Koeppel para pensar que Fletcher se había inspirado en la novelita de Cervantes. Por tanto, nos hemos limitado a estudiar lo que podía haber de cierto en la atribución de fuentes del alemán, tomando con muchas reservas la negativa de Macaulay, al que hemos visto negar la verosimilitud de fuentes españolas muy evidentes.

El argumento de The Queen of Corinth, en lo que a su posible relación con La fuerza de la sangre se refiere, es el siguiente:

La reina viuda de Corinto tiene un hijo, Theanor, que está enamorado de la joven Merione. Al empezar la obra el general Leonides regresa triunfante después de haber hecho la paz con Agenor, el príncipe de Argos, al que en prenda de su amistad ha concedido la mano de su hermana Merione. La reina consiente en la boda por el bien de su país aunque sabe que su hijo ama a la joven. Theanor y sus amigos quieren tramar algo para evitar que se cumplan los designios de la reina. El día antes de la boda, cuando Merione se retira al templo de Vesta para rezar, es sorprendida por Theanor y sus amigos convenientemente disfrazados y Theanor la viola mientras sus amigos representan una escena de magia y de ritual. La joven se desmaya y los violadores se la llevan con la esperanza de que los encantamientos le hayan hecho creer que lo ocurrido no era sino

una pesadilla, o que de haberse dado cuenta de la verdad, no haya podido reconocer a su agresor y prefiera callarse. Cuando Agenor llega a la casa de Leonides en busca de la novia, halla a Merione desmayada en la calle. Al volver en sí la joven cuenta lo ocurrido y aunque Agenor dice que se casará con ella a pesar de todo, Merione prefiere retirarse del mundo y vivir en soledad.

Entre tanto, Euphanes, el favorito de la reina, se ha convertido en el dueño del país y gobierna arbitrariamente. El favorito pretende a una rica cortesana, Belize, pero al mismo tiempo quiere casarse con la reina para aumentar su poder. Ello no escapa a Theanor que aconseja a su madre que para evitar las murmuraciones de la gente, es mejor que Euphanes se case con Belize. La reina accede y entrega a Euphanes un cofre con joyas para que se las regale a su prometida. Theanor que quiere perder al valido de la reina, añade a las joyas la sortija que quitó a Merione el día de la violación. Y es precisamente este anillo, el que el valido regala a Belize en prenda de su amor. Merione que se halla presente, señala a Euphanes como a su violador. No obstante, el valido consigue demostrar su inocencia ya que pasó aquella noche acompañado del propio Leonides. Theanor y su amigo Crates siguen maquinando contra Euphanes, y si bien no se oponen a que se case con Belize, deciden que Theanor la poseerá primero. Sin embargo, Crates acaba confesando sus proyectos al valido. Theanor es sorprendido y se demuestra que el príncipe es también el violador de Merione.

La ley de Corinto exige que el reo de una violación se case con la mujer violada si ésta así lo desea, en otro caso, debe ser ajusticiado. Belize y Merione exigen que la ley se cumpla, pero mientras Merione se conforma con que Theanor se case con ella, Belize quiere que sea ajusticiado. El príncipe que está arrepentido de su pasada mala conducta, declara que está dispuesto a sufrir la última pena, pero que antes, en desagravio a Merione, se casará con ella. Se descubre que la violación de Belize no había llegado a consumarse; la reina ofrece su mano a Agenor y la tragicomedia acaba con la comitiva real dirigiéndose al templo para celebrar las bodas de la reina de Corinto y el príncipe de Argos y de Theanor con la bella Merione.

En la novela de Cervantes los sucesos son bastante diferentes:

Un joven caballero toledano, Rodolfo, llevado de un capricho, raptó a una jovencita de dieciseis años cuando ésta regresaba de dar un paseo por el campo en compañía de sus padres. La llevó a su casa desmayada y la violó. En la oscuridad de una habitación extraña la joven rogó y suplicó al caballero para que la matase ya que la había deshonrado, y

al no conseguirlo, le pidió que al menos no dijera nada a nadie, que ella le predonaría si la dejaba libre, y procuraría olvidar lo ocurrido. El joven la devolvió a la puerta de una iglesia como ella le había pedido, pero la llevó con los ojos vendados para que nunca supiera dónde había estado ni quién había sido su violador. Rodolfo pronto olvidó lo ocurrido y marchó a Italia, pero Leocadia quedó embarazada y tuvo un hijo en secreto. El niño pasó los seis primeros años de su vida en el campo, y más tarde le llevaron a Toledo, donde pasaba por sobrino de su propio abuelo, y por tanto, primo de su madre. Cuando tenía siete años el niño sufrió un grave accidente y fue recogido por un anciano caballero quien al verle creyó volver a ver la imagen de su propio hijo cuando era pequeño. Era el abuelo paterno de la criatura. Leocadia acudió a donde estaba el pequeño herido y reconoció la habitación en que estaba como el cuarto en el que fue violada. Entonces contó su historia a los padres de Rodolfo y como prueba entregó una cruz que había cogido del cuarto del violador. La madre de Rodolfo decidió hacer volver al joven de Italia con el pretexto de que ya debía casarse. De regreso en Toledo, el joven al ver a Leocadia se enamoró de ella y la novela acaba con el matrimonio de los dos jóvenes.

Entre las dos historias hay algunos puntos de contacto: la joven violada por un hombre al que no ve el rostro; el objeto cogido en el momento de la violación que sirve más tarde para identificar al violador; y el final feliz del desmán con la boda del violador con la víctima de su mala acción. Por otra parte tenemos la seguridad de que Fletcher había leído las Novelas Ejemplares y que por tanto conocía La fuerza de la costumbre y los sucesos que habían vivido Leocadia y Rodolfo. No obstante, no vemos que la relación entre las dos obras sea mucho más estrecha de lo que pueda ser la que tiene con otras historias sobre violaciones, exceptuando los detalles del violador desconocido y de la joya que puede identificarle. Pero estos últimos son detalles que forman parte de una evolución lógica del tema y no se necesitarían fuentes muy específicas para llegar hasta ellos. Tal vez un punto de contacto entre ambas obras sea el largo monólogo de Leocadia al volver en sí después de la violación, comparable al monólogo de Merione en la primera escena del segundo acto de The Queen of Corinth. Son monólogos que expresan la desesperación de

ambas jóvenes por haber sido violadas, aunque el contenido de la alocución es diferente. Leocadia pide a Rodolfo que la mate, y al no conseguir que el joven lo haga, dice que le perdona, achaca lo sucedido a su poca edad y acaba pidiéndole que la libere y que no diga a nadie lo ocurrido, ella, por su parte, intentará olvidarlo. Merione, en cambio, se queja a los dioses de su desgracia y se lamenta de que hayan permitido tanto mal en su propio templo. Ruega al violador que se case con ella y cuando él saca una daga, se horroriza de que pudiera pensar en matarla. A pesar de todas estas diferencias que en algunos casos pueden ser simples contraposiciones, en los dos monólogos hemos encontrado una línea que posiblemente es fruto de la casualidad, pero, que por ser el principio de la súplica que ambas jóvenes dirigen a su violador y por las semejanzas que guardan entre sí, nos ha llamado la atención. En La fuerza de la sangre leemos:

"¡O tu, cualquiera que seas, que aquí estas conmigo...!"

130

Mientras en The Queen of Corinth se dice:

What e'r you are
Sir, you that have abus'd me

(Acto I, 1, pag. 10, l. 5-6)

Son expresiones semejantes pero dado que no hemos hallado otras, creemos que sin desechar la idea de que La fuerza de la sangre pudiera ser uno de los puntos de referencia de los que partió Fletcher para escribir The Queen of Corinth, las semejanzas entre ambas obras pueden también ser fruto de la casualidad y es probable que el origen del tema sea el que sugiere E.M.Waith. Aunque repetimos, al ser temas parecidos, debemos pensar que Fletcher no podría evitar el recuerdo de la narración cervantina, y que éste influiría de algún modo en el resultado final de la obra.

The Prophetess.

The Prophetess¹³¹ que lleva el subtítulo A Tragical History es una tragicomedia ambientada en la antigua Roma que obtuvo la licencia para su representación el 14 de mayo de 1622. Es una clásica colaboración de Fletcher con Philip Massinger y su tema, supuestamente relacionado con la biografía del emperador Diocleciano, queda muy alejado de nuestra literatura. Sin embargo, ya en el siglo pasado Moritz Rapp halló cierta relación entre las figuras del bufón y criado de Diocles, Geta, y la de Sancho Panza. Nos encontraríamos pues ante un nuevo caso de influencia de Cervantes, y especialmente del Quijote, en otra de las obras del canon.

La idea de Rapp tuvo la aprobación de E.Koeppel¹³², hecho que han citado todos los estudiosos del tema en los últimos noventa años, pero no hemos podido encontrar más explicaciones al respecto. Por ello hemos intentado comprobar dicha relación por nuestra cuenta y a continuación exponemos lo que hemos podido encontrar sobre esta relación de Geta con nuestro Sancho Panza.

Al igual que el labrador manchego consigue llegar a gobernar una insula, los avatares de la vida hacen que el romano Geta, que no era más que el sirviente y bufón de un soldado de fortuna, llegue a ocupar el cargo de edil. Y de la misma manera que su amo, Diocles, ha cambiado su nombre por uno más eufónico y más acorde con su nueva función de emperador de Roma :Diocletianus, Geta decide adoptar también otro de mayor dignidad: Getianus. En su nuevo cargo, Geta tiene que intervenir en la vista de causas judiciales, pero, mientras en el Quijote, vemos a Sancho Panza desempeñando tales menesteres con ingenio y astucia y saliendo de ellos con todo honor, Geta da muestra de los puntos de vista morales propios de un pícaro resabiado. La figura del edil es una creación

típicamente fletcheriana que sólo pretende hacer reír, sin preocuparse mucho de los medios empleados para alcanzar este fin. Geta da la impresión de ser un carácter creado con cierta precipitación y el resultado raya casi en lo grotesco. Su semejanza con el labrador manchego no radica pues ni en la astucia, ni en la humanidad, ni en el ingenio, sino más bien en las circunstancias que le rodean y en algunos de los sucesos en los que interviene.

El episodio que creemos ver especialmente reflejado en The Prophetess es el de la insula, y en particular el capítulo XLV de la segunda parte del Quijote. Este episodio de la insula, por su plasticidad, parece haber causado especial impresión en Fletcher quien ya hizo uso de él en The Double Marriage, tragedia escrita un par de años antes, en 1620, y en la que ya vimos como Castruccio, un cortesano mentecato, era autorizado por el tirano Ferrand para que se hiciese pasar por rey y los cortesanos le embromaban llevándole a un banquete en el que un médico, fingiendo cuidar de su salud, no le permitía probar bocado. En este caso se contempla otro aspecto de las actividades de Sancho Panza en la insula Barataria, su labor como juez en tres difíciles pleitos que consigue solucionar con su proverbial ingenio campesino. El labrador manchego es un juez fingido del que algunos quieren hacer burla y sin embargo, enfrentado con casos verdaderamente difíciles, su intuición y su agudeza hacen que salga del trance con auténtica dignidad, superior a la de muchos jueces que se hubieran hallado en su puesto.

En The Prophetess la situación de base no es muy diversa, Geta, como Sancho, también procede del pueblo. Es un hombre bajito, y su aspecto físico nos recuerda el del escudero de Don Quijote:

2.Lictor. ...what you want in growth and full
proportion,
Make up in rule and rigour.

(Acto III, ii, pag. 352)

El encumbramiento de su amo, Diocles, hace que él lleve a alcanzar un cargo oficial:

Geta. ...Is it fit, my friends,
The Emperour my Master Dioclesian
Should now remember or the time or the manners
That call'd him plain down Diocles?

1. Lictor. He must not,
It stands not with his Royaltie.

Geta. I grant ye,
I being then the Edile Gentianus,
A man of place, and Judge, ...

(Acto III, ii, pag. 352)

Pero al hacerse cargo de sus funciones de edil, la actitud de Geta tiene muy poco de la nobleza y del ingenio de Sancho en una situación semejante. Sus bromas son chocarreras, algunas, de mal gusto, y las situaciones en que se encuentra resultan a veces un poco absurdas. Su actuación como edil queda pues muy lejos de la de Sancho en su insula:

Geta. What's your Bill?
For Gravel for the Appian way, and Pills?
Is the way rheumatick?

1. Suitor. 'Tis Piles, and't please you.

Geta. Remove me those Piles, and't please you.
Fitter the place, my friend: you shall be paid.

1. Suitor. I thank your worship.

Geta. Thank me when ye have it:

Thank me another way, ye are an Asse else.
I know my office: you are for the streets, Sir.
Lord, how ye throng! that knave has eaten Garlick:
Whip him, and bring him back.

3. Suitor. I beseech your Worship:

Here's an old reckoning for the dung and dirt, Sir.

Geta. It stinks like thee: away. Yet let him
tarry,

In seemly sort, and keep your hat off, decently.
For scouring the water-courses thorow the Cities?
A fine periphrasis of a kennel-raker.
Did ye scour all, my friend? ye had some business:
Who shall scour you? you are to be paid, I take it.
When Surgeons swear you have perform'd your office.

(Acto III, i, pag. 348)

O en otra escena que raya en lo absurdo:

Suitor. A rare Magistrate!
Another Solon sure.

Geta. Bring out the offenders.

1.Lictor. There are none yet, Sir, but no
doubt there will be.
But if you please touch some things of those natures.
Geta. And am I ready, and mine anger too?
The melancholy of a Magistrate upon me,
And no offenders to execute my fury?
Ha? no offenders, knaves?

1.Lict. There are knaves indeed, Sir,
But we hope shortly to have 'em for your worship.
Geta. No men to hang or whip? are you good
officers,
That provide no fuel for a Judges fury?
In this place something must be done; this Chair, I
tell ye,
When I sit down, must savour of Severitie:
Therefore I warn ye all, bring me lewd people,
Or likely to be lewd; twigs must be cropt too:
Let me have evil persons in abundance,
Or make 'em evil, 'tis all one, do but say so,
That I may have fit matter for a Magistrate;
And let me work. If I sit empty once more,
And lose my longing, as I am true Edile.
And as I hope to rectifie my Countrie,
You are those scabs I will scratch off from the
Commonwealth,
You are these Rascals of the State I treat of,
And you shall find and feel.-

(Acto III, ii, pag. 353)

Le vemos más tarde (IV,iv) como oficial en la guerra, en un episodio que ni por el tema ni por el contenido tiene nada que ver con el Quijote; finalmente, en el último acto, hay una escena en la que habla con los pastores y campesinos, sus súbditos, de la que transcribimos un breve fragmento que muestra bien a las claras la distancia que le separa de Sancho Panza:

3.Shepherd. Give room, neighbours,
A great man in our State: gods bless your worship.
2.Countryman. Encrease your Mastership.
Geta. Thanks, my good people:
Stand off, and know your duties: as I take it
You are the labouring people of the village,
And you that keep the sheep. Stand farther off yet,
And mingle not with my authoritie,
I am too mighty for your companie.
3.Shepherd. We know it Sir; and we desire your
worship
To reckon us amongst your humble servants,
And that our Country Sports, Sir,-

Geta. For your Sports, Sir,
They may be seen, when I shall think convenient,
When out of my discretion, I shall view'em,
And hold 'em fit for licence. Ye look upon me,
And look upon me seriously, as ye know me:
'Tis true, I have been a Rascal, as you are,
A fellow of no mention, nor no mark,
Just such another piece of durt, so fashion'd
But Time, that purifies all things of merit,
Has set another stamp. Come nearer now,
And be not fearfull: I take off my austeritie:
And know me for the great and mighty Steward
Under this man of honour: know ye for my vassals,
And at my pleasure I can despeople ye,
Can blow ye and your cattel out o'th' Country:
But fear me, and have favour. Come, go along with me,
And I will hear your Songs, and perhaps like'em.

(Acto V, iii, pag. 383)

Creemos que los ejemplos que anteceden son suficientes para permitimos comprender que la teoría de Rapp tiene bastantes visos de verosimilitud. El conocimiento que Fletcher tenía del Quijote y su utilización del mismo episodio de la insula en otra de sus tragicomedias abundan en este sentido. No obstante, debemos repetir que la humanidad, el humor y la fina ironía que caracterizan este episodio en la novela de Cervantes, no aparecen en absoluto en las escenas de Geta en The Prophetess, que en todo caso, se limitan a seguir la línea anecdótica de lo que le ocurre a Sancho en el episodio del Quijote, convirtiendo al personaje en protagonista de una farsa, hilarante sin duda, pero infinitamente más vulgar y falta de profundidad literaria.

Philaster.

Antes de terminar este apartado queremos citar una última obra de la que ya hemos hablado en otro capítulo: la tragicomedia de Philaster. Philaster¹³³ es una de las colabora-

ciones de Beaumont y Fletcher y su composición se remonta probablemente a 1609.

O.L.Hatcher¹³⁴ suponía que parte del argumento de esta notable pieza teatral derivaba de la comedia de Lope de Rueda titulada Los engaños. Ella misma nos advertía de que A.S.W. Rosenbach no aceptaba tal atribución ya que las divergencias entre Philaster y la comedia española eran mucho más amplias que las que suelen hallarse entre las obras de Fletcher y sus fuentes. Tanto la sugerencia de la señora Hatcher como la no aceptación de Rosenbach se remontan a principios de siglo, después de ellos no hemos encontrado referencias a esta atribución en ningún trabajo. Por otra parte, la obra de O.L.Hatcher no presenta prueba alguna para apoyar su teoría. Por ello hemos estudiado esta posible relación a fin de esclarecer las posibilidades que pudiera tener la atribución.

La comedia Los engaños se editó en Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, Dirigidas por Iuan de Timoneda, Valencia 1567. Es una de las comedias italianizantes de Lope de Rueda, es decir, derivada hasta cierto punto, de las comedias italianas de enredo. Que tal obra llegara a manos de Beaumont y Fletcher parece ya muy difícil, pero a esto hay que añadir que hubieran debido leerla en español y esto todavía es más improbable, tanto por ser Philaster una de las primeras obras del canon y parece que Fletcher aprendió el español más tarde, hacia 1616, aunque esto es sin duda una opinión discutible, como por la indudable dificultad del texto en el que abundan extraños parlamentos de la negra Guiomar, una criada portorriqueña que no sabe hablar bien el castellano, y que resultan difíciles de comprender.

La acción de Los engaños transcurre en Módena, y muy brevemente digamos que la historia nos habla de Verginio, un caballero que por razones económicas está dispuesto a casar a su hija Lelia con el viejo Gerardo. La joven, que ama a un caba-

llero que la pretendía, pero que luego se ha apartado de ella (Lauro), ha sido enviada a un convento, donde se supone que vive. Pero al empezar la comedia, Lelia ha huido de su encierro y vestida de paje, ha entrado al servicio de Lauro adoptando el nombre de Fabio. La segunda línea del argumento viene dada por el hecho de que años antes, en el saco de Roma, el propio Verginio había perdido a un hijo de corta edad al que cree muerto. Pero el muchacho en realidad fue recogido y cuidado por personas caritativas. Se llama Fabricio y ahora llega a Módena, donde es inmediatamente confundido con el paje Fabio, es decir, su hermana. La confusión la sufren tanto los criados de Verginio y Gerardo que ya han descubierto las andanzas de Lelia y piensan que se trata de la joven disfrazada, como por Lauro que le cree su criado. Gerardo y Verginio se apoderan de Fabricio y sin hacer caso de sus razones, le encierran al cuidado de la hija de Gerardo, Clavela, de la que el joven en seguida se enamora. Lauro también ama a Clavela, ella es la razón de que dejara de cortejar a Lelia, y siente celos del que supone ser su criado Fabio. Pero, al enterarse de la extraña historia de Lelia y de su admirable fidelidad y constancia se siente dispuesto a casarse con ella. Al final de la comedia se descubre la verdadera personalidad de Fabricio, el viejo Gerardo renuncia a sus pretensiones amorosas sobre Lelia y tanto él como Verginio autorizan las bodas de Lauro y Lelia y la del recién descubierto hijo de Verginio con Clavela.

En la página 177 del tercer capítulo hemos resumido el argumento de Philaster, aunque al interesarnos principalmente la figura del príncipe Pharamond, abreviamos en exceso el ya de por sí corto papel del paje Bellario. Bellario está al servicio de Philaster aunque en realidad es la joven Euphrasia, la hija del caballero Dion, que está enamorada sin esperanzas del príncipe y que de este modo puede estar cerca de él. Esta joven enamorada, que disfrazada de hombre entra al servicio

del caballero que ama, es el lazo de unión entre Los engaños y Philaster. Pero la semejanza entre ambas obras no llega a mucho más. Como hemos dicho, en la comedia inglesa, Euphrasia adopta el nombre de Bellario y entra al servicio de Philaster, quien convencido de que es un muchacho, a su vez lo pone al servicio de su amada, la princesa Arethusa, para que haga de mensajero entre los dos. Este Bellario, más tarde es causa de las difamaciones de la cortesana Megra contra la princesa, ya que le supone el amante de Arethusa. Philaster es presa de los celos ya que al creerle varón imagina que la princesa se ha enamorado de él y en el cuarto acto, en un acceso de celos llega a herirlas a ambas con su espada. Al final de la obra se descubre toda la verdad y el príncipe se casa con Arethusa, mientras Bellario-Euphrasia se contenta con seguir para siempre a su servicio.

Los celos de Philaster son tal vez otro punto de contacto entre la comedia inglesa y la española, en la que también vemos a Lauro presa de los celos cuando sabe que su criado Fabio (Lelia) está al cuidado de Clavela. A pesar de ello, nos parece que el tratamiento, como decía Rosenbach, es muy diferente en las dos obras, y sobre todo, que las situaciones comunes son situaciones casi de repertorio propias de la comedia italiana y que no era preciso conocer Los engaños para llegar a ellas. Por ello pensamos que no constituyen prueba suficiente que nos permita afirmar que Philaster procede de la comedia Los engaños de Lope de Rueda.

Con Philaster terminamos el estudio de las comedias, tragedias y tragicomedias de Francis Beaumont y John Fletcher que guardan alguna relación con nuestra literatura. Creemos que si sumamos a las referencias a los libros de caballerías peninsulares, los recuerdos de la picaresca y las menciones al famoso tratadista de la espada Carranza, que hemos visto en el apartado 1. de este capítulo, y los tres apartados sobre

las obras directamente inspiradas en textos literarios españoles que acabamos de estudiar, el resultado demuestra un conocimiento notable de las letras españolas por parte de Francis Beaumont pero sobre todo una puntual información de muchos de los sucesos literarios de nuestro país por la de John Fletcher.

1. Underhill, John Garret, Spanish Literature in the England of the Tudors. New York. Columbia Univers. Press. 1899.
2. El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerin de Olivia. Studi sul Palmerin de Olivia. Tomo I. Pisa 1966. Editado Por G. di Stefano. Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana. Vo.11.
3. Libro primero del famoso y muy esforzado caballero Palmerin de Inglaterra, hijo del rey don Duardos y de sus proezas e de Floriano del Desierto su hermano, con algunas del príncipe Florendos, hijo de Prima-león. Ed. Adolfo Bonilla y Sanmartín. Biblioteca de Autores Españoles. Libros de Caballerías. Tomo II. Madrid 1908. Capítulo II, pags. 7 y 8.
4. Palmerin de Olivia. Edic. cit. cap.XXXI, pag. 111.
5. Una de las citas la hallamos en el libro VI de La Galatea. Edición R. Schevill y A.Bonilla. Vol.II pag. 223.

Si quereys ver vna yqual balanza
al rubio Febo y colorado Marte,
procurad de mirar al gran Carranza,
de quien el vno y otro se parte.
En el vereys, amigas, pluma y lança
con tanta discrecion, destreza y arte,
que la destreza, en parte diuidida,
la tiene en sciencia y arte reduzida.
También hallamos una mención en el entremés de Los habladores atribuido a don Miguel de Cervantes:
Roldán: ...la traición se comete al rey; la ale-
vosia, contra los iguales; por las armas lo han de
ser; y si yo rifiere con ventaja, porque dice Ca-
rranza, en su Filosofía de la espada, y Terencio,
en...
6. Epistolae Hoelianaee, edic. Cyril Brett de The Little French Lawyer, en The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. Vol.IV.
7. Ellis, Original Letters. Segunda serie, vol.III, pag.234
Citado por Maxwell, Baldwin "The Attitude to-
ward the Duello in the Beaumont and Fletcher Plays"
Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger. 1966.
pag. 87.
8. Birch, Court and Times of James I, vol.I pag.272. Carta
de Chamberlain a Carleton del 22. de Febero de 1617.
9. Maxwell, Baldwin. Opus cit. pags. 84-106.
10. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.
Glover & Waller. Cambridge English Classics. Nueva

- York. 1969. Vol.VI, pages. 160-231.
Chambers. C.K. Elizabethan Stage. Vol.III, pag.220-21.
11. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. edic. cit. vol.III, pag. 413.
 12. Edic. Glover & Waller. Vol.VIII. pages. 308-378.
Chambers, C.K. Elizabethan Stage. Vol.III, pages.223-4.
 13. Account of the English Dramatic Poets. Pag. 608.
 14. Cunningham, P. Introduction to Extracts from Accounts of the Revels at Court. Edic. Shakesperae Society. Pag. XXIV.
 15. Don Quijote de la Mancha. 1ª parte, capítulo XXXIV. Edic. Schevill y Bonilla. vol.II, pag. 148. Madrid. 1931.
 16. Don Quijote de la Mancha. Edic. cit. vol.II.pag.223.
 17. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. vol.VI. pages. 321-407.
Bentley, Gerald Eades. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III, pages. 329-332.
 18. Bond, Warwick. On six Plays in the Beaumont and Fletcher 1679. Review of English Studies, II, 1935, nº43. Julio, pages. 258-262.
 19. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. Vol.VII, pages. 237-310.
Bentley, Gerald Eades. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III. pages. 431-33.
 20. Kiepert, Willy. Fletcher's "Women Pleased" und seine Quellen. (1903).
 21. Introducción. Escena 1, líneas 83-89 de la edición Kitheredge.
 22. La figura de Mossèn Pere Torroella o Torrellas, misógino incansable, autor de unas Coplas de las calidades de las damas que se incluyen en el Cancionero de Stúfiga, en el Cancionero General y otros, fue muy conocida en la época. Pero no son muchas las noticias concretas que tenemos del caballero Pere Torroella. Nos consta que estuvo en la corte de Carlos de Viana entre 1436 y 1445. De su estancia en esta corte proviene probablemente su frecuente uso de la lengua castellana en sus poemas. Estando en dicha corte del de Viana escribió una lamentación por la muerte de Inés de Clèves esposa del príncipe: Fenescida es aquella excelente princesa de Navarra.... Sabemos también que estuvo en la corte de Alfonso I el Magnánimo en Nápoles, aunque la fecha no es muy clara, probablemente entre 1448 y 1458. Un dato curioso sobre él es su supuesta paternidad del poeta Juan del Enzina, paternidad que se le atribuye a través de un poema incluido en el Cancionero General en su edi-

ción de 1544: Pleyto del Manto. El poema nos permite suponer que se trate de una mera filiación literaria aunque no se excluye la posibilidad de que fuera la verdadera:

Ante Torrellas espero,
que merece mil renombres
porque sostuvo sin velo,
mientras estuvo en el suelo,
el partido de los hombres.
Y si dixeren que es muerto,
por ser del siglo partido,
en Salamanca, por cierto,
un hijo suyo encubierto
tiene su poder cumplido
El qual es aquel varón
que muy justo determina,
sabidor con discreción,
que dicen Juan del Enzina...

(Martín de Riquer, A.Comas. Historia de la literatura Catalana. Barna. 1980. Vol.III, cita a Rodríguez Moñino. Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo. Valencia 1959, pag.143)

Por su parte, Juan del Enzina en su Contra los que dicen mal de las mujeres, en la última estrofa dice:

Bendito quien las sirviese
y ensalzare su corona.
¡Viva, viva la persona
del que más suyo se viere!
Muera, quien mal las desea,
peor muerte que Torrellas.
En placer nunca se vea:
e de Dios maldito sea
el que dijere mal dellas.

Clara alusión a la muerte de Pere Torroella en la novela de Juan de Flores Historia de Grisél y Mirabella. (Martín de Riquer, A.Comas opus cit. pag.185)

El Maldezir de Mujeres de Torroella levantó ciertas discusiones poéticas y así algunos trovadores como Antón Montoro, Suero de Rivera y Gómez Manrique, escribieron réplicas, mientras que sus meditados versos fueron citados y recordados con frecuencia por los detractores del sexo femenino. Su fama, aumentada por estos debates, fue tal que se llegó a crear la leyenda de que había sido asesinado por las mujeres ultrajadas después de haberle infringido atroces tormentos. Ignoramos si la novela española se hace eco de esta creencia popular, o si es en realidad el origen de la misma.

De hecho, el tema es una adaptación de la muerte de Orfeo (Martín de Riquer, A.Comas. Opus cit. pags.161-186), quien al dar por perdida a Euridice, escribió numerosos versos en contra de las mujeres y éstas, en venganza, le mataron a pedradas y a garrotazos y le

- cortaron la cabeza, como se lee en las Metamórfosis de Ovidio, en el libro XI.
23. Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la Novela, pag. CCCXXXIII - CCCXXXVI.
 24. Griswold Morley, Courtney Bruerton. Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid 1968. pag. 493
 25. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit. Vol.II, pags. 1-59.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vo.III. pag. 332-336.
 26. La edición más antigua de sus obras la hizo su hermano José. Apareció en cinco volúmenes de 1636 a 1677 y no se incluye en ella esta comedia. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo, hizo otra edición en nueve volúmenes que van de 1682 a 1691.
 27. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.de W.Greg de esta obra para la Variorum Edition. Vol.II, pag. 1-100.
 28. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher, edic. cit.Vol. VIII, pags. 171-239.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III pags. 387-391.
 29. Maxwell, Baldwin. The Noble Gentleman. Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger. 1966. Pags.147-165.
 30. Edición del Rev. Alexander Dyce de las obras completas de Francis Beaumont y John Fletcher. Vol. IV.
Chambers, E.K. The Elizabethan Stage. Vol.III, pags.232-3.
 31. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit. Vo. VI, pags. 232-320.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III, pags. 366-370.
 32. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Exemplares. Las dos doncellas. Edic. R.Schevill y A. Bonilla. Vol.III, pag.5.
 33. Opus cit. pag. 25.
 34. Opus cit. pag. 44.
 35. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit. Vol.III, pags. 373-453.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III, pags. 356-359.
 36. Alemán, Mateo. Edic. Clásicos Castellanos. Madrid, 1928. pags. 139-145.
 37. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit.

- Vol.VIII, pages. 91-170.
 Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vo.III, pages. 347-350.
38. Stiefel, A.L. Ueber die Quelle von J.Fletchers, Island Princess. Archiv, CIII (1899), pages. 277-308.
39. Koepfel, Emil. Quellen Studien zu den Dramen Ben Jonsons, John Mratsons und Beaumont und Fletchers. 1895. Fags. 98-100.
40. Macaulay, G.C. Cambridge History of English Literature. Vol. VI, pag. 139.
41. Bentley, G.E. Opus cit, vol. III, pag. 350.
42. Para nuestro trabajo utilizamos la edición de Zaragoza de 1891, por ello hemos preferido transcribir la que cita Stiefel en el estudio que hemos mencionado y que es la edición de 1609:
Argenocla, Bartolomé Leonrado de, Conqvista de las islas Malvcas, al rey Felipe III.Nº.S.º Madrid. Alonso Martín.
43. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit. Vo.I, pages. 302-388.
 Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III pages. 324-328.
44. Les Travaux de Persiles et Sigismonde, sous les noms de Périandre et Auristèle, histoire septentrionale de Michel de Cervantès, traduite de l'espagnol en françois par le sieur Daudiguier... Paris Vve.M.Guillemot, 1618.
45. Dryden, John. Fables Ancient and Modern. Prefacio.
46. Bentley. G.E. Opus cit. vol.III, pag. 328.
47. The Travels of Persiles and Sigismvnda A Northern History Wherein, amongst the variable Fortunes of the Prince of Thule, and this Princesse of Frissland; are interlaced many Witty Discourses, Morall, Politicall and Delightfull. The first Cople, being written in Spanish translated afterward into French; and now, last, into English. London. 1619. Printed By H.L. for M.L. Libro I, capítulo XII, pag.53.
48. Bond, R.Warwick, en su edición de The Custom of the Country. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. Vol.I, pages.475-589.
49. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit. Vol. V, pages. 153-229.
 Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III, pages. 391-394.
50. Bruselas. En casa de Roger Velpins, cerca de Palacio.

1608. Les diverses Fortvnes de Panfile e Nise. Oú sont
contenúes plusieurs Amourevses & Veritables histoires
treces du Pelerin de son pays de Lope de Vega.
A Paris, Chez Tovssainet dv Bray, rue S.Iacques aux
Epies-meurs Et en sa boutique au Palais Gallerie des
Prisonniers. MDCVXIV.

51. Vega Carpio, Lope Felix de. El peregrino en su patria, Tercera edición aumentada y corregida. En Madrid por Francisco Martinez Abad Impresor de Libros, en la Calle del Olivo Bajo, i a su costa, 1733.
52. No queremos citar El Peregrino en su Patria sin hacer alusión a los pasajes de la novela en que se mencionan episodios de la reciente historia inglesa.
En el libro segundo, camino de Valencia, el Peregrino se encuentra a dos jóvenes flamencos o alemanes con los que entabla conversación. Uno de ellos le cuenta que en su país, están tan llenos de errores religiosos que han escogido España por asilo. Hablan de los sucesos político religiosos ocurridos durante el reinado de Carlos V y el Peregrino dice "Yo he visto de tu Tierra, con maior exceso de aquellas Aras, i Holocaustos (que así llamo Yo, à Inglaterre; pues cada día ofrece en sí tantas vidas de Martires al Cielo) venir a España sencillas almas, maiormente a los Seminarios, por el señor Rei Felipo el Prudente, de Gloriosa, i nunca percedera Memoria, instituidos, i entre ellos à muchos Nobles, como lo verás en aquel Santo Varon, i conde de Nortumberlant, que de mar le bolvieron los vientos al Martirio..." (pag.53).
En el mismo libro segundo, cuando el séptimo ermitaño cuenta su historia, hay un inciso que dice "aquel famoso Marinero Ingles, llamado Draque, en menos tiempo de vn año, atrevido, a pasar el Estrecho de Magallanes, dio vna buelta al mundo." (pag.73).
Ambas alusiones evidencian que algunos de los sucesos ocurridos en Inglaterre en los últimos cincuenta años, seguían presentes en la memoria de los españoles.
53. Vega Carpio, Lope Felix de, El Peregrino en su Patria, edic. cit. pag. 117.
54. Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. 2ª parte, capítulo I. Edic. cit. Vol.III, pags.40-44.
55. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic.cit. Vol.II, pags. 60-145.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III pags. 417-421.
56. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. Vol.II. The Spanish Curate, editado por R.B. McKerrow.

57. Céspedes y Meneses, Gonzalo de. Poema trágico del español Gerardo y Desengaño de amor lascivo. Primera y Segunda Parte. Nuevamente corregido y enmendado en esta Impresion. Madrid 1686. Pag. 190 y siguientes.
58. Opus cit. pags. 201-215 y 246.
59. Opus cit. pag. 201.
60. Opus cit. pag. 201.
61. Opus cit. pag. 202.
62. Opus cit. pag. 203.
63. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. vol. VII, pags. 1-77.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol. III, pags. 376-380.
64. Scott, Elizabethan Translations. Pag. 83.
65. Edic. cit. pags. 310 a 329.
66. " " " 312.
67. " " " 324.
68. " " " 328.
69. " " " 181.
70. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. Vol. III, pags. 170-235.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol. III. pags. 407-411.
71. Wilson, Edward M. Rule a Wife and Have a Wife and El sagaz Estacio, Review of English Studies. XXIV (1948), pags. 189-194.
72. Bentley, G.E. opus cit. pag. 411.
73. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Exemplares, El casamiento engañoso. Edic, cit. Vol. III, pag. 124.
74. Opus cit. pag. 132.
76. Opus. cit. pag. 131.
77. Opus cit. pag. 143.
78. Opus cit. pag. 134.
79. Salas Barbadillo, Jerónimo de, El sagaz Estacio marido examinado. Clásicos Castellanos. Vol. 57. Madrid 1924. pag. 91.
80. Opus cit. pag. 90.
81. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. Vol. IV, pags. 175-245.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage, Vol. III.

- pages. 318-323.
82. Wilson, Edward M. Did John Fletcher read Spanish?, Philological Quarterly, XXVII (1948), pages. 187-190.
83. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Exemplares, La señora Cornelia, edic. cit. vol.III, pag.71
84. Cita de Wilson al vol.II de Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra. Ou sont contenues plusieurs rares Aventures et memorables exemples d'Amour...Traduites d'Espagnol en Français: Les six premières par F.Rosset Et les autres six, par le Sr.D'Audiguier...Paris.1620. Pag.108.
85. Opus cit. pag. 97.
86. Opus cit. pag. 126.
87. Bentley, G.E. Opus cit. vol.III, pages. 322-23.
88. Opus cit. pag. 73.
89. Opus cit. pag. 74-75.
90. Opus cit. pag. 116.
91. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit. Vol.VII, pages. 164-236.
Chambers, E.K. The Elizabethan Stage, vol.III, pages. 231-2
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage, vol.III, pages. 363-366.
92. Bond, R.Warwick, On Six Plays in the Beaumont & Fletcher 1679, Review of English Studies, XI. 1935, pages.262-9.
Y The Beaumont and Fletcher Plays, Review of English Studies, XII, 1936.
93. Stiefel, A.L. Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts, Archiv, XCIX, 1879. pages. 271-310.
94. Castro y Bellvis, Guillén de, Obras de... Vol.III. Biblioteca Selecta Clásicos Españoles. 1927. Pag.39.
95. Opus cit. pag. 42.
96. Opus cit. pag. 43.
97. Opus cit. pag. 54.
98. Opus cit. pag. 54.
99. Opus cit. pages. 54-55.
100. Opus cit. pag. 56.
101. Opus cit. pag. 58.
102. Opus cit. pag. 60.
103. Opus cit. pag. 70.

104. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. vol. IX, pags. 143-219.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol. III. pags. 336-339.
105. Maxwell, Baldwin. The Source of the Principal Plot of The Fair Maid of the Inn. Modern Language Notes. LIX. 1944. Pags. 122-7.
106. Sloman, A.E. The Spanish Sources of The Fair Maid of the Inn, Hispanic Studies in honour of I. González Llubera. Oxford, 1959. Pags. 331-41.
107. Griswold Morley, S y Courtney Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid. 1968. Pag. 481.
108. Castillo Solórzano, Alonso de, Harpías de Madrid. Madrid. 1907. Pag. 84.
109. Lope de Vega. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. La ilustre fregona. Biblioteca Autores Españoles. 1860. Vol. VI. pags. 427-28.
110. Opus cit. pags. 430-431.
111. Chambers, E.K. Elizabethan Stage. Vol. III, pag. 490.
112. Oliphant, E.H.C. Double Falsehood: Shakespeare, Fletcher and Theobald, Notes and Quaeries, V, 1919, pags. 30, 60 y 86.
Bradford, Gamaliel. The History of Cardenio, by Mr. Fletcher and Shakespeare. Modern Language Notes. XXV. 1910.
113. Lope de Vega. Edic. cit. Bibl. Autores Españoles. Vol IV. El Gran Duque de Moscovia y emperador perseguido. pags. 255-278.
114. Villarejo, Oscar M. Lope de Vega's comedia El Gran Duque de Moscovia as the main source of Fletcher's The Loyal Subject and the partial source of Heywood's The Royal King and the Loyall Subject and Fletcher's The Humorous Lieutenant. Research in Progress. P.M.L.A. 1948. Suplemento. Pag. 182. nota 897 b.
115. Griswold Morley, S. y Courtney Bruerton, opus cit. pag. 87.
116. Poehl, Gerturd. Revista de Filología Española, XIX. 1932. pag. 47-63.
117. Praag, J.A van, B. Hisp. XXXIX, 1937, pags. 355-366.
118. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. cit. vol. III, pags. 76-169.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage, vol. III. pags. 370-73.

119. Bentley, G.E. Opus cit. pag. 373.
120. Lope de Vega. Edición cit. Vol.III. El Duque de Viseo.
page. 421-442.
121. Griswold Morley, S y Courtney Bruerton. Opus cit. page.
317-318.
122. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit.
vol. II, page. 281-371.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III.
page. 343-347.
123. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit.
Vol.V, page. 1-73.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III.
page. 422-425.
124. Stiefel, A.L. Archiv. XCIX, 1897. pag.310.
125. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit.
Vol.III, page. 1-75.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III.
page. 373-376.
126. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit.
vol.VI, page. 1-78.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage. Vol.III.
page. 398-400.
127. Koepfel, E. Quellen Studien zu den Dramen Ben Jonsons,
John Marstons und Beaumont und Fletchers.1895, page.
74-75.
128. Macaulay, G.C. Cambridge History of English Literature.
Vol. VI, pag. 138, (1932).
129. Waith, E.M. The Patterns of Tragicomedy in Beaumont &
Fletcher. 1952.
130. Cervantes Saavedra, Miguel de, Novelas Exemplares. La
Fuerza de la sangre, edic. cit. vol.II, pag. 119.
131. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.cit.
vol. V, page. 320-389.
Bentley, G.E. The Jacobean and Caroline Stage.Vol.III.
page. 394-397.
132. Koepfel, Emil. Quellen Studien...page. 100-103.
133. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher.Edic.
cit. Vol. I, page. 75-148.
134. Hatcher, Orie Lathan. John Fletcher, A Study in
Dramatic Method. Chicago, 1905. Edic. 1973, pag.48.
135. Cervantes Saavedra, Miguel de, Los trabajos de Persi-
les y Segismunda. Edic. cit. Libro III. cap. VI.

Creemos que los numerosos datos que hemos incluido en el presente estudio demuestran sobradamente la presencia de lo español en la obra de Francis Beaumont y John Fletcher.

Sin embargo, antes de resumir brevemente nuestros hallazgos, queremos subrayar el hecho de que a pesar de la constante presencia de lo español bajo diversos aspectos, coloquiales, o de modas, costumbres, sucesos históricos, personajes políticos, etc., pero sobre todo, a pesar de la innegable influencia temática de nuestra literatura, Beaumont y Fletcher mantuvieron siempre una línea totalmente independiente de la literatura española. Es decir, nuestros dramaturgos no siguieron una escuela literaria española o uno u otro escritor de nuestro país, en lo que a técnica literaria y a estilo se refiere.

Aunque tampoco puede desecharse completamente la posibilidad de que nuestra literatura picaresca influyera de alguna manera en la creación de los "subplots" cómicos del canon, que constituyen un recurso literario estructural de la fórmula teatral fletcheriana. Esta suposición podría hallarse, al menos latente, en el evidente conocimiento de la picaresca española por parte de los dos dramaturgos ingleses, y su po-

sible utilización como fuente de inspiración para episodios de algunas de sus comedias.

La fórmula teatral fletcheriana coincide en muchos aspectos con la que es propia del teatro de Lope de Vega. En este sentido conviene recordar que Lope y la escuela valenciana prestaron algunos de sus temas al canon, pero también, que la consolidación de la fórmula teatral conocida como de Beaumont y Fletcher es anterior a tales préstamos y por tanto, ajena a su posible influencia. Es curiosa esta semejanza que ha llevado a algunos estudiosos a hablar del posible "lo-pismo" de Fletcher. No obstante, parece que la única explicación razonable de los hechos es que situaciones semejantes y ambientes semejantes dieron lugar a planteamientos y soluciones similares. Tanto Fletcher como Lope de Vega fueron dramaturgos dotados de gran ductilidad y de un extraordinario dominio de la escena que les llevaron a conclusiones paralelas, es decir, a estructuras que tenían muchos puntos similares y con las que alcanzaron un éxito semejante entre sus contemporáneos. Sin embargo, si llegara a demostrarse que la comedia Los enredos de Lope de Rueda había sido la inspiradora de parte del argumento de Philaster y que por tanto Beaumont y Fletcher conocían la comedia española, quizás podrían llegar a establecerse relaciones de causalidad que en estos momentos dado el nivel actual de nuestros conocimientos, parecen impensables.

A parte de las relaciones literarias, el conjunto de elementos españoles que hemos encontrado a través de toda la obra de Beaumont y Fletcher es considerable. De hecho podríamos distinguir dos aspectos, por una parte, hay una serie de datos que reflejan el conocimiento popular de lo español en Inglaterra. Es decir, los elementos españoles utilizados por nuestros dramaturgos y que no eran nuevos para el público que acudía al teatro que había entrado en contacto con ellos casi sin sentir, debido a diversos avatares históricos y políticos. La presencia de estos elementos se debe a causas a-

jenas a Beaumont y Fletcher, que se limitaron a reflejar un estado de cosas: el conocimiento de lo español entre los ingleses del primer cuarto del siglo XVII. En este grupo podemos incluir las diversas palabras españolas que habían entrado a formar parte de la lengua inglesa en el último siglo, saludos o frases muy breves en español, citas a nuestros vinos y a otros productos exportados por España, a nuestras comidas, a nuestras modas, a títulos honoríficos o cargos propios de nuestro país, costumbres, personajes y hechos históricos que habían relacionado a España y a Inglaterra en los últimos cincuenta años, o alusiones a sucesos políticos contemporáneos que habían puesto en contacto de alguna manera a ambos países.

Por otra parte, debemos considerar todos los elementos españoles que son aportación personal de Beaumont y Fletcher, resultado de su indudable atracción por lo español y por la literatura de nuestro país. Así, hemos encontrado algunos topónimos que son consecuencia evidente de obras que probamos que habían leído, al igual que la cita a algunas costumbres, pero principalmente hemos hallado temas y personajes procedentes de nuestra historia y de nuestra literatura.

Ambos grupos no son absolutamente estancos, a menudo resulta difícil decidir si un elemento debe clasificarse en uno u otro lado. Los saludos o palabras en español, por ejemplo, que han sido motivo de discusión sobre el conocimiento o desconocimiento del español por parte de Fletcher. Es árduo determinar si tales frases son una aportación personal del dramaturgo ante un público que las desconocía, o si por el contrario, las utilizaba para dar mayor intensidad a la escena ante un auditorio que ya estaba familiarizado con ellas y que podía reconocerlas. Esta última es nuestra creencia, y parece que abunda en nuestra opinión el hecho de que Fletcher fuera un autor muy alejado de todo didacticismo; por otra parte, la circunstancia de que tales frases aparezcan siempre en boca de personajes cómicos y en escenas pensadas

para hacer reír, parece indicar que tenían que ser conocidas por el público o hubieran perdido todo su valor hilarante. Empezaremos nuestro resumen final con el primero de estos grupos, el conocimiento de lo español entre los ingleses.

Entre los hechos y personajes históricos relacionados con nuestro país que aparecen en la obra de Beaumont y Fletcher, encontramos desde menciones a figuras de épocas remotas como pueden ser la reina Elionor o John of Gaunt y cuya presencia constituye lo que podríamos llamar citas indirectas, es decir, derivadas de obras teatrales que habían alcanzado cierto éxito; pasando por personajes famosos en el siglo anterior como don Manuel de Portugal y su esposa doña Isabel de Castilla, el rey don Sebastián, Stukeley o Guillermo de Orange, alguno de los cuales podía también relacionarse con el teatro, si bien es probable que sus figuras fueran recordadas todavía por el pueblo inglés dada la importancia de los acontecimientos que habían protagonizado en vida; hasta las menciones a hechos contemporáneos. Estas últimas son las más numerosas.

En las primeras obras del canon las citas históricas relacionadas con España son escasas, lo que probablemente pueda explicarse por la proscripción de todo lo español en las últimas décadas del reinado de Isabel I y a la prudencia de los dramaturgos en temas de este tipo durante los primeros años del reinado del rey Jacobo. Sin embargo, no todas las colaboraciones de Beaumont y Fletcher están exentas de menciones de este tipo. En The Woman's Prize se establece un repetido paralelismo entre el atrincheramiento de las mujeres en la casa de María y la toma de Ostende por los españoles, y en ella se citan diversos personajes relacionados con el suceso como Guillermo de Orange o Spinola. Es sólo un ejemplo, aunque es particularmente interesante porque esta graciosa comedia nos presenta por primera vez en el canon, el tema de las guerras que los ingleses sostuvieron más o menos abiertamente al otro lado del canal, contra Francia primero y alia-

dos a España, y en apoyo de los rebeldes flamencos y contra nuestras tropas, años más tarde. Hechos de armas, ejemplos de valor o de crueldad, la cita a esta triste sangría que diezmaba al pueblo inglés aparece con frecuencia desde The Coxcomb (1609) hasta Love's Cure (1624).

Como hemos dicho, los sucesos más notables que relacionaron a nuestro país con Inglaterra en el siglo anterior, quedan puntualmente recordados, empezando con la boda de don Manuel el Afortunado de Portugal, sobrino de la reina inglesa doña Catalina de Aragón, esposa de Enrique VIII, continuando en la batalla de Alcazarquivir origen de la entrada de España en Portugal que tanto iba a afectar a los ingleses y a la reina Isabel, sin olvidar hechos notables como la Armada Invencible o la batalla de las Dunas. No faltan tampoco citas a las patentes de corso o al regreso de las Indias de la flota española con su cargamento de metales preciosos. Son diversas también las menciones a las Américas y a las tierras descubiertas por España.

Entre las figuras españolas aludidas encontramos al rey Felipe III, al duque de Lerma, a don Juan de Austria, al duque de Alba, Spinola, el archiduque Alberto y su esposa la infanta Isabel Clara Eugenia, y como era de esperar se cita también al embajador de España conde de Gondomar y la proyectada boda del heredero del trono inglés con la infanta española doña María hija de Felipe III. Es pues una mezcla de personajes que fueron notables en el siglo anterior y de figuras contemporáneas.

Las costumbres supuestamente españolas que se citan son más difíciles de clasificar. Beaumont y Fletcher no pretendían explicar los usos de nuestro país sino más bien resaltar el pintoresquismo de algunas situaciones, o en ocasiones, y en escenas humorísticas, utilizar a los españoles y a lo español como objeto de las bromas y burlas de otros personajes. Fue éste un recurso efectivo que emplearon con bastante fre-

cuencia y que prácticamente se inició con la más despiadada y notable de estas burlas, el príncipe Pharamond de Philaster, ya en 1609. La burla hacia los personajes españoles que solían tacharse de pendencieros, presentando soldados que alardeaban con frecuencia de valor cuando en realidad eran unos cobardes, tenía gran aceptación. Pero, a parte de estas bromas, comprensibles siendo España una potencia a menudo enfrentada a los intereses de Inglaterra y mucho más poderosa, el canon en general no acusa animadversión contra los españoles, muy al contrario, son numerosísimos los personajes españoles tratados con toda consideración.

Entre las costumbres más citadas, la que aparece con mayor frecuencia es sin duda la del uso de la palabra "don". Diríamos que esta palabra es un claro ejemplo de la actitud ambivalente que tiene el canon para con los españoles. Por una parte, lo español es motivo de burla y así se utiliza en pasajes de humor: "don devil", "don Hercules"; por otra, en cambio, España inspira un gran respeto, de este modo hallamos la palabra "don" sustantivada con el significado de "un gran señor". Es evidentemente una doble actitud lógica el tomar como blanco de nuestras burlas las debilidades del enemigo y al mismo tiempo sentir por él admiración y España, a pesar de la paz de 1605, seguía siendo una gran potencia católica que no dejaba de inspirar cierto recelo a los ingleses.

Aquí podríamos recordar también la serie de palabras españolas que habían entrado a formar parte del inglés en el último siglo y que aparecen reflejadas en el canon. Muchas de ellas son vocablos relativos a la vida militar o a la condición de los soldados, otras hacen referencia a nuestro comercio, en especial el de ultramar, otras a algunos de nuestros cargos públicos y militares. También son interesantes las frases en español: "señoría", "buenas noches", "beso las manos", "hombre de Dios", etc... cuyo conocimiento por parte de los ingleses sería debido al contacto entre las gentes de los dos países en toda la amplitud que podían tener tales con-

tactos, desde los enfrentamientos guerreros de los últimos cincuenta años, al intercambio comercial, a las relaciones diplomáticas o a las numerosas visitas de la nobleza y la burguesía británicas a nuestro país.

Pero los usos efectivos que se citan son pocos y para nosotros, poco significativos: la costumbre de los varones españoles de no llevar pendientes, la de las mujeres de cierto rango de circular "tapadas" por la calle, la proscripción de los duelos, la afición de los caballeros a los grandes caballos o al juego de la primera. Tal vez lo más sorprendente sea el conocimiento de Fletcher de algunos de los cargos administrativos y títulos: grande de España, infanta, adelantado, alguacil, asistente, alférez, y de algunas de nuestras monedas como el "real" o el "maravedí".

La frecuencia con que aparecen menciones a diversos productos españoles nos habla de un comercio entre los dos países que indudablemente era próspero, telas, cueros adobados, pescados, tintes y otros productos eran objeto de intercambio comercial por nuestros mercaderes. De entre nuestros vinos hallamos numerosas menciones a caldos de diversas procedencias: de Canarias, de Alicante, de Málaga o de Jerez; se habla también de dos vinos portugueses, el charneco y el portago. Las bebidas autóctonas y los caldos españoles amén de los portugueses que hemos citado, son prácticamente los únicos que se mencionan en el canon ya que incluso el tan citado "sack" o vino seco, a finales del siglo XVI y en buena parte del XVII solía ser a menudo vino español y no francés.

Si hemos de creer lo que se lee en la obra de Beaumont y Fletcher, España dictaba la moda en materia de guantes, justillos, sombreros, espadas e incluso carrozas. Llama también la atención la popularidad de dos comidas propias de nuestro país, la carbonada y la olla podrida, citadas ambas en varias ocasiones y en obras que nada tienen que ver con España.

A los ejemplos que acabamos de enumerar debemos añadir lo que, en algunos casos no sin ciertas reservas, pensamos que

es aportación personal de Fletcher. Hallamos por ejemplo numerosos topónimos, algunos de los cuales serían conocidos del público, como: Madrid, Salamanca o Sevilla, pero se citan otras ciudades y aun pueblos pequeños. Curiosamente no se menciona Valladolid, sede de la corte durante largos períodos y ciudad a la que acudió la embajada del conde de Nottingham para firmar la paz de 1605. En cambio hallamos numerosas citas a: Segovia, Valencia, Barcelona, Córdoba o Toledo y a diversas poblaciones menores como Osuna, Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda o Mora, algunas de las cuales proceden de la lectura de Cervantes o de Gonzalo de Céspedes.

Las citas a los territorios de ultramar proceden en general de las lecturas del dramaturgo aunque algunas como Nueva España, la Tierra del Fuego o el Estrecho de Magallanes, parecen indicar que el auditorio teatral inglés estaba familiarizado con algunos de los nombres que se barajaban en relación con los viajes transoceánicos.

Con relativa frecuencia hemos encontrado también personajes españoles, desde el desafortunado príncipe Pharamond de Philaster hasta el Don John y Don Frederick de The Chances que son una recreación de don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa de La señora Cornelia de Cervantes, pasando por el noble Peter Gomera de The Knight of Malta. Hallamos así mismo otras figuras que llevan nombre español aunque no se dice que sean españoles y en algún caso es evidente que no lo son, como el joyero Lopez de The Woman Hater o Florez, el heredero del ducado de Flandes en Beggar's Bush.

En seis comedias la acción transcurre en España. Todas ellas toman al menos parte, sino todo su argumento de obras literarias españolas. The Pilgrim sitúa la escena en Segovia y sus alrededores; The Maid in the Mill en España sin especificar, aunque al final se habla de Córdoba como lugar de residencia de uno de sus personajes; menos especificada es todavía la escena de Rule a Wife and Have a Wife: Love's Cure a-

clara que la historia transcurre en Sevilla; The Spanish Curate se situa en Córdoba; y Love's Pilgrimage en Barcelona "and the Road" en el camino entre Andalucía y esta ciudad. Tampoco faltan comedias cuyos hechos transcurran en Portugal o en colonias portuguesas que en el siglo XVII formaban parte de la corona de España, tales son The Custom of the Country o The Island Princess; Beggar's Bush y The Double Marriage desarrollan su acción en territorios del imperio: Flandes y el reino de Nápoles. Finalmente recordemos que The Woman Hater, la primera comedia de Beaumont, narra sucesos imaginarios que se supone transcurren en Milán e implican en la trama al duque milanés. La Iberia de A King and No King y las supuestas luchas de su rey Arbaces contra Tigranes de Armenia, caen por completo en el campo de la fantasía.

Posiblemente, algunas de las costumbres españolas que hemos citado atribuyéndoselas al conocimiento popular de los ingleses, podrían ser aportación de Fletcher. Quizás la más significativa en este sentido, o la que al menos procede más claramente de nuestra literatura es la mención a la costumbre española por la que los caballeros no llevaban pendientes, que se cita en Love's Pilgrimage y que no es más que una adaptación de lo que se cuenta al respecto en Las dos doncellas. Por otra parte, y en relación a la alusión a la lengua catalana que hallamos en el cuarto acto de esta misma comedia, es imposible saber si se trata de una aportación de Fletcher o de un hecho conocido ya por el público, aunque por la ligereza de la alusión esto último parece lo más probable.

El canon utilizó también diversas fuentes históricas relacionadas con nuestro país para el argumento de algunas comedias, y aunque el tratamiento de las mismas es sumamente libre y a veces arbitrario, ayudaron a popularizar algunos hechos o personajes entre el auditorio teatral. La sublevación de los nobles y burgueses de los Países Bajos en Breda contra la represión española y la actitud de los "gueux" sirvie-

ron de inspiración para forjar parte de la trama de Beggar's Bush, y los sucesos ocurridos en Italia a la dinastía aragonesa de Nápoles y a algunos de los personajes que en ellos intervinieron según narra la historia de Commynes, cuando describe el intento de Carlos VIII de Francia para apoderarse de aquel territorio, se ven muy libremente reflejados en The Double Marriage, donde con un total desprecio por la verdad histórica, vemos aparecer a un rey Ferrand de Aragón o al príncipe de Rossano.

De todo lo que antecede podemos deducir que el público inglés que acudía al teatro, poseía un conjunto notable de datos relacionados con España. A través de la obra de Beaumont y Fletcher se hace evidente que nuestro país estaba de moda entre la "gentry". Los nobles y caballeros ingleses que visitaban nuestro país e imitaban nuestras modas, veían con gusto la representación de temas españoles, pero no sólo a ellos se dirige el canon, el pueblo, más conservador aunque no ajeno a esta tendencia, debía presenciar con agarado la entrada en escena de personajes como el príncipe Pharamond o los comentarios burlescos sobre "bravadoes" y "cacafogos". Londres se nos aparece como un hervidero de cotilleos políticos en el que circulaban numerosas anécdotas sobre sucesos del momento y comentarios y leyendas sobre los acontecimientos históricos de las últimas décadas. Al menos así parece desprenderse de las numerosas alusiones que hemos comentado.

En cuanto al capítulo cuarto, a parte de las curiosas noticias que de nuestras novelas de caballerías hay en el canon, hemos encontrado posibles influencias de la novela picaresca y hasta un recuerdo de la obra de Jerónimo de Carranza sobre la técnica y el uso de la espada que tan popular llegó a ser en su tiempo. Así Amadís, los Palmerines o el Caballero de Febo, eran populares en Inglaterra, donde se editaron repetidamente, y algunos de sus personajes, incluso secundarios, como Brionella o el gigante Franarco, aparecen citados en diversas comedias. La presencia de más

de un personaje llamado Lazarillo o Lázaro y el uso de un episodio del Guzmán de Alfarache para ampliar el tema de una de las comedias, nos han llevado a pensar en la posible influencia de la novela picaresca española en algunos episodios del canon. Y como hemos dicho, parece que también fue notable la popularidad alcanzada por Carranza y su Tratado de la filosofía de las armas, del que también hallamos un eco. Bastaba que uno de los personajes de una comedia citara a Carranza o a sus "rules" para que sus interlocutores, y suponemos que también el público, pues no se dan más explicaciones, entendieran que se trataba de las más elementales reglas de honor que debían regir un duelo. Naturalmente Fletcher utilizó la rigidez de tales convenciones para escenas humorísticas que tienen su mejor exponente en The Little French Lawyer.

En los tres últimos apartados del capítulo sobre las obras directamente inspiradas en textos literarios españoles, hemos podido comprobar que el conocimiento de las letras españolas por parte de Beaumont y Fletcher era muy considerable. Los dos primeros, en los que comentamos numerosas obras del canon inspiradas muy de cerca en nuestra literatura, hablan claramente por sí solos.

En el primero hemos incluido siete obras teatrales influidas en algún aspecto por textos españoles probablemente a través de sus versiones inglesa o francesa; en su mayoría acusan la lectura del Quijote. La gran novela de Cervantes se refleja en The Knight of the Burning Pestle, The Coxcomb, The Double Marriage, The Noble Gentleman y en una comedia que no se editó hasta 1679, The Faithful Friends. Encontramos también un recuerdo de Calderón en The Elder Brother, y de Juan de Flores en Women Pleased. Todas ellas son comedias que muestran ya que la deuda de Beaumont y Fletcher para con nuestra literatura es algo palpable, y que en alguna de las comedias como The Knight of the Burning Pestle y The Coxcomb, la aportación temática española constituye un elemento fun-

damental.

Pero es el apartado b) el que ilustra de una manera ya incontestable la importancia y la influencia internacional de nuestra cultura en el primer cuarto del siglo XVII, y su peso en el Beaumont & Fletcher canon, especialmente en la obra debida a John Fletcher. Este dramaturgo parecía mantener un estrecho contacto con cuanto se escribía en España. Es muy probable que su curiosidad por lo español se avivara con la lectura de las traducciones cervantinas, de las que fue asiduo lector, como se demuestra por su conocimiento minucioso de las mismas. Su repetición de temas de Cervantes es constante a lo largo de toda su obra, lo que constituye una prueba innegable de su profunda admiración por nuestro ilustre escritor. Por otra parte, la moda imperante de lo español le llevaría a interesarse por nuestra lengua y más tarde, por la literatura española más reciente, no traducida a otros idiomas. Y así nos damos cuenta de que a partir de 1618, Fletcher empieza a utilizar obras españolas que en aquellos momentos no tenían versión extranjera alguna e incluso en los casos en que dicha versión existía, le vemos consultar también el original español.

Como decíamos en el primer capítulo, al empezar el siglo, el conde de Nottingham vino a España acompañado hasta de seiscientos caballeros. Resultado de su viaje fue el establecimiento de una embajada inglesa en nuestro país que ayudó, sin duda, a que las visitas de nobles, burgueses y mercaderes, fueran más frecuentes. El texto cervantino que hemos citado encabezando el presente trabajo, parece dar como corriente el hecho de que los caballeros ingleses vinieran a visitar las ciudades de nuestra patria, que en aquel momento era "centro de extranjeros y madre común de las naciones"¹³⁵, como dice el propio Cervantes en otro capítulo del Persiles. Es probable que muchos de aquellos caballeros acudieran al teatro ya que había tan gran afición a este arte en Ingla-

terra, y parece verosímil que algunos de ellos llevaran consigo de vuelta a su país textos españoles, tal vez incluso por encargo de algún dramaturgo que conociera nuestra lengua, y sueltas de obras teatrales que habían visto en Madrid o en otras ciudades. En este sentido debemos recordar que la formación universitaria, entonces tan poco frecuente, y la popularidad de Fletcher, así como su asidua labor como comediógrafo para una compañía asentada en un teatro privado y por lo tanto frecuentado por nobles, burgueses y ricos mercaderes, implican que nuestro dramaturgo debía tener numerosas amistades entre los viajeros que venían a España. Estos viajeros serían probablemente el eslabón, que parecería inexplicable de otro modo, entre algunos textos españoles y John Fletcher.

En cualquier caso, creemos que el apartado proporciona suficientes elementos de juicio para que concluyamos que Fletcher había leído numerosos textos de nuestra literatura. Posiblemente releyó la mayoría de las obras en prosa de Cervantes en su versión original como parecen probarlo algunas de las comedias que derivan de las Novelas Ejemplares; pero sin duda leyó en español la Conquista de las islas Molucas de Argensola; La fuerza de la costumbre de Guillén de Castro; La ilustre fregona de Lope o tal vez de Vicente Esquerdo; y posiblemente El sagaz Estacio marido examinado de Salas Barbadillo. A parte de esto leyó las traducciones del Quijote, de las Novelas Ejemplares y de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes; El Peregrino en su Patria de Lope de Vega; El poema trágico del español Gerardo de Gonzalo de Céspedes y el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán. De apartados anteriores se desprende como hemos dicho que tal vez habría leído la versión original de De una causa dos efectos de don Pedro Calderón de la Barca y que conocía alguna versión de la Historia de Griselda y Mirabella de Juan de Flores; también parece muy probable que hubiese leído el Lazarillo de Tormes. Conocería también los más famosos libros de caballerías es-

critos en nuestra península como el Amadís de Gaula, el Palmerín de Inglaterra, el Palmerín de Oliva y el Caballero de Pebo. Todo ello constituye un conjunto considerable de comedias de todas clases y también de algunas obras teatrales.

El tercer grupo de comedias que hemos estudiado en el apartado c), reúne seis obras que también parecen tener alguna relación con nuestra literatura, aunque en este caso la influencia española aparece muy tamizada; no obstante, es muy posible que las coincidencias tengan realmente una base en nuestros textos. The Loyal Subject, The Humorous Lieutenant y A Wife for a Month, parecen tener elementos comunes con El Gran Duque de Moscovia de Lope. The Queen of Corinth acusa tal vez la influencia de La fuerza de la sangre de Cervantes; o The Mad Lover que inspirada probablemente en L'Astrée, parece incluir también reminiscencias de nuestro Persiles; y The Prophetess nos recuerda aspectos del Quijote.

Es prácticamente imposible demostrar estas relaciones de una manera definitiva, aunque también es innegable, por un lado, que existen puntos de contacto considerables con las obras españolas que hemos mencionado, y por otro, que Fletcher había leído muchas de estas fuentes y las había utilizado en otras de sus composiciones. Por ello, hemos creído interesante incluir estas seis comedias ya que pensamos que los textos españoles estuvieron presentes en la gestación de las mismas desde un plano más o menos consciente y voluntario.

En cuanto al alcance de la deuda de Beaumont y Fletcher en las obras que incluimos en los apartados a) y b), podemos decir que es muy variable y que cubre una amplia gama de matices que va desde la sugerencia de un tema y de unos personajes, como puede ser el caso de Women Pleased o The Knight of the Burning Pestle, hasta la fiel escenificación de una novela (The Chances, Love's Pilgrimage), pasando por la incorporación directa de fragmentos de textos españoles (The Spanish Curate, The Custom of the Country) en comedias que toman también parte o todo el argumento de fuentes literarias españo-

las.

En conjunto, esta deuda del Beaumont & Fletcher canon con la literatura de nuestro país constituye con mucho, la aportación extranjera más importante del canon y la más considerable de las deudas contraídas con otra literatura por los dramaturgos ingleses de su tiempo. De las 52 comedias que se incluyen en el Folio de 1679, al menos 24 no habrían llegado hasta nosotros tal como son si Francis Beaumont y John Fletcher no hubiesen conocido algunos textos de nuestra literatura, y algunas de ellas como The Custom of the Country, Love's Cure, The Island Princess, The Chances, Love's Pilgrimage, Rule a Wife and Have a Wife o The Fair Maid of the Inn, ni siquiera hubieran existido: otras serían muy diferentes (The Pilgrim, The Little French Lawyer, The Knight of the Burning Pestle, The Spanish Curate, The Maid in the Mill, The Coxcomb, o Women Pleased); y unas pocas finalmente, tal vez habrían perdido matices que son difíciles de aislar, tal es el caso de The Queen of Corinth o The Mad Lover por ejemplo.

Los datos que preceden son perfectamente coherentes con la importancia de España a principios del siglo XVII, lo que permitió una mayor difusión de lo español; y son coherentes también con el mérito y el extraordinario valor literario de la producción de nuestros escritores del siglo de oro. Prueba de esto último es la fidelidad con que tanto Beaumont como Fletcher siguieron la obra en prosa de Cervantes, que el segundo conoció profundamente y cuya influencia se percibe en mayor o menor grado en catorce de las cincuenta y cuatro obras que hemos incluido en este estudio: de ellas dos son una escenificación completa de dos de las Novelas Ejemplares y una es la fusión de diversos episodios de Los trabajos de Persiles y Sigismunda. En cuanto a The Knight of the Burning Pestle, posiblemente la mejor de las comedias del folio de 1679, sostenemos la firme creencia de que la parodia de los libros de caballerías y parte de las andanzas de Ralph,

- 478 -

están inspiradas en la lectura del inmortal Don Quijote de la Mancha.

B I B L I O G R A F I A

Textos

BEAUMONT, FRANCIS y JOHN FLETCHER

The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. Arnold Glover and R.S. Waller. Cambridge English Classics. 10 vols. Octagon Books. Nueva York, 1969.

The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Edic. Alexander Dyce. 11 vols. 1843-6.

The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. Variorum Edition. A.H. Bullen. 4 vols. 1904-12.

ALEMAN, MATEO

Guzmán de Alfarache. Vol.III. Edición Clásicos Castellanos. Madrid, 1926-29.

ARGENSOLA, BARTOLOME LEONARDO DE

Conquista de las islas Malucas. Zaragoza, 1891.

CALDERON DE LA BARCA, Don PEDRO

Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. VI. Madrid, 1850.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE

Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Edic. R.Schevill y A. Bonilla. Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra.

The Travels of Persiles and Sigismunda. A Northern History. London, 1619.

Don Quijote de la Mancha. Edic. R.Schevill y A Bonilla.

Historie of Don Quixote. Traducción Thomas Shelton. London, 1612.

Novelas Exemplares. Edic. R. Schevill y A. Bonilla.
IV vols.

CASTRO Y BELLVIS, GUILLEN DE

Segunda parte de las comedias de D. Guillén... Vol. III.

Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Madrid. 1927.

EL LIBRO del muy esforçado caballero Palmerin de Olivia.

Studi sul Palmerin de Olivia. Edic. Giuseppe di Stefano.
Tomo I, Pisa, 1966.

PALMERIN de Inglaterra. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Libros de Caballerías, 2. Adolfo Bonilla y Sanmartín. Madrid, 1908.

RUEDA, LOPE DE

Orígenes del teatro español. Edic. F. Fernández de Moratín. Vol. II. Madrid.

SALAS BARBADILLO, JERONIMO DE

El sagaz Estacio marido examinado. Clásicos Castellanos.
Vol. 57. Madrid 1924.

VEGA CARPIO, LOPE FELIX DE

Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio.
Biblioteca de Autores Españoles.

Bibliografía sobre el tema

APPLETON, WILLIAM W.

Beaumont and Fletcher, A Critical Study. (1956). Folcroft Pa. Edic. 1974.

BALD, R.C.

"Middleton's A Game at Chess." Times Literary Supplement.
May, 17, 1928.

BAUGH, ALBERT C.

A Literary History of England. London. 1967. The Renaissance 1590-1660. Tucker Brooke y Matthias Schaaber.

BENTLEY, GERALD EADES

The Jacobean and Caroline Stage. Oxford. 1956.

BEVINGTON, DAVID M.

Tudor Drama and Politics, A critical Approach to Topical Meaning. Harvard. 1968.

BLACK, J.B.

The Reign of Elizabeth. 1588-1603. Oxford. 1959.

BOAS, FREDERIK S.

An Introduction of Tudor Drama. Oxford University Press. 1933.

Stuart Drama. Oxford University Press. 1946.

BOND, R. WARWICK

"On Six Plays in Beaumont and Fletcher, 1679". Review of English Studies. Julio 1935. Nº XI.

Introducción a la edición de The Custom of the Country. en la Variorum Edition.

Introducción a la edición de Rule a Wife and Have a Wife. en la Variorum Edition.

Idem a la edición de The Humorous Lieutenant misma edic.

Idem a la edición de The Mad Lover. misma edic.

BRADFORD, GAMALIEL

"The History of Cardenio, by Mr. Fletcher and Shakespeare".

Modern Language Notes. Nº XXV, 1910.

CABRERA DE CORDOBA, LUIS

Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614. Madrid, 1857.

CRONICA del Rei Enrico Otavo

Madrid, 1874.

CUNNINGHAM, P.

Introduction to Extracts from Accounts of the Revels at Court. Edición Shakespeare Society.

CHAMBERS, Sir E.K.

Elizabethan Stage. 4 vols. 1929.

Introducción a la edición de The Chances. Variorum Edit.

- "The Date of Fletcher's The Chances". Modern Language Review, IV, 1909 y V, 1910.
- DANBY, J.F.
Poets on Fortune Hill. 1952.
- ELIOT, T.S.
Selected Essays, 1917-1932. New York, 1932.
- ELLIS FERMOR, UNA
The Jacobean Drama. London, 1969.
- ENTWISTLE, WILLIAM J.
Cervantes. Oxford, 1940.
The Arthurian Legend in the Literature of the Spanish Peninsula. London & Toronto. 1925.
- FITZMAURICE KELLY, J.
"Some Correlations of Spanish Literature". Revue Hispanique. XV.
Historia de la Literatura Española. Madrid, 1901.
- FLEAY, F.G.
Biographical Chronicle of the English Drama.
- GAYLEY, CHARLES MILLS
Beaumont the Dramatist: A Portrait With Some Account of his Circle, Elizabethan and Jacobean, and of his Association with John Fletcher. 1914.
- GONZALEZ, T.
"Apuntamientos para la historia del rey Felipe II, sus relaciones con la reina Isabel de Inglaterra, 1558-76". Memorias de la Real Academia de Historia, vol VII.
- GRANT, R. Patricia
"Cervantes' El casamiento engañoso". Hispanic Review, nº XII, 1944, pags. 330-338.
- Greg. W.W.
Introducción a su edición de The Faithful Shepherdess, en la Variorum Edition.
- GRISWOLD MORLEY, S y COURTNEY BRUERTON
Cronología de las comedias de Lope de Vega. Biblioteca

- Románica Hispánica. Madrid. 1968.
- GRANT MARTIN, ROBERT
Introducción a la edición de Monsieur Thomas en la Variorum Edition.
- HALLIWELL-PHILIPPS, J.O.
Outlines of the Life of Shakespeare. 1874.
- HATCHER, ORIE LATHAN
John Fletcher. A Study in Dramatic Method. (1905). Edic. New York, 1971.
"The Sources of Fletcher's Monsieur Thomas". Anglia. 1907. Vol. XXX, pags. 89-102.
- HENSEMAN, BERTHA
The shares of Fletcher, Field and Massinger in twelve plays of the Beaumont and Fletcher canon. Universidad de Salzburg. 1974.
- HERRICK, MARVIN T.
Tragicomedies its Origin and Development in Italy, France and England. University of Illinois. 1955.
"The Comic Theory in the XVI Century". University of Illinois. Studies in Language and Literature. 1950. Vol. XXXIV.
- HUME, MARTIN
Spanish Influence on English Literature. London. 1905.
"Shakespeare y España". Homenaje a Menéndez Pidal. Vol. I, pags. 258-267.
- KNIGHTS, L.C.
Drama and Society in the Age of Jonson. London. 1951.
- KOEPFEL, EMIL
"Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's". Münchener Beiträge. XI. 1895.
- LANGBAIN, GERARD
The Lives and Characters of the English dramatick poets. Also an exact account of all the plays that were yet printed in the English tongue...First begun by Mr. Lang-

baine, improv'd and continued down to this time by a careful hand. Edic. New York, 1976.

LEECH, CLIFFORD

The John Fletcher Plays. London. 1962.

LOFTIS, JOHN CLYDE

The Spanish Plays of Neoclassical England. Yale University Press. 1973.

MACAULAY, G.C.

The Cambridge History of English Literature. Vol. VI, pags. 107 a 140. 1932.

MARTIN GAMERO, SOFIA

La enseñanza del inglés en España. Madrid, 1961.

MAXWELL, BALDWIN

Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger. Oxford University Press. 1940.

"The Source of the Principal Plot of The Fair Maid of the Inn". Modern Language Notes. LIX. 1944. Pags. 122-7.

MC KEITHAN, D.M.

The Debts to Shakespeare in the Beaumont and Fletcher Plays. Austin, Texas. 1938.

MC KERROW, R.B.

Introducción a la edición de The Spanish Curate en la Variorum Edition. Vol. II, pags. 101-228.

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO

Orígenes de la novela. Tomo I. Madrid 1905. Pags. CCCXXXIII a CCCXXXVIII.

MINZENER, A.

"The High Design of A King and No King". Modern Philology. Noviembre 1940.

MUIR, KENNETH

Shakespeare as Collaborator. 1960.

OLIPHANT, E.H.C.

The Plays of Beaumont and Fletcher. Oxford University Press. 1927.

"The Plays of Beaumont and Fletcher: Some Additional

Notes" Philological Quarterly. Enero 1930.

PAR, ALFONSO

Shakespeare en la literatura española. Barcelona. 1935.

PASTOR, ANTONIO

"Un embajador de España en la escena inglesa". Homenaje a Menéndez Pidal. Vol.III. 1925.

PEI, MARIO

The Story of the English Language. London. 1912.

POEHL, GERTRUD

"La fuente de El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega"
Revista de Filología Española. XIX.1932. Pags. 47-63.

PRAAG, J.A. Van

"El Gran Duque de Moscovia de Lope de Vega", Bulletin Hispanique. XXXIX, 1937.

PUJALS, ESTEBAN

Drama, pensamiento y poesía en la Literatura Inglesa.
Madrid. 1965.

RAPP, MORITZ

Studien über das englische Theater. Tübingen, 1862.

RIQUER, MARTIN de y ANTONIO COMAS

Historia de la Literatura Catalana. Vol.II. 1980.

ROSENBACH, A. S.W.

English Plays to 1700. Edic. 1940.

RUSSELL, P.E.

The English Intervention in Spain and Portugal in the time of Edward III and Richard II. Oxford. 1955.

"Una alianza frustrada, la boda de Pedro I de Castilla y Juana Plantagenet". Anuario de Estudios Medievales. Vol. II, 1965, pags. 301-332.

SAVAGE, J.E.

"The 'Gaping Wounds' in the Texto of Philaster", Philological Quarterly, XXVIII.

SCHELLING, FELIX EMMANUEL

Foreign Influences in Elizabethan Plays. New York. 1923.

A.M.S. Press, 1971.

SCHEVIL, RUDOLF

"On the influences of Spanish literature upon English in the early 17th. century", Romanische Forschungen. XX, 1907, pages. 604-634.

SLOMAN, A.E.

"The Spanish Source of The Fair Maid of the Inn", Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera. Ed. Frank Pierce. Oxford, 1959.

SPRAGUE, A.C.

Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage. Cambridge, Mass. 1926.

STIEFEL, A.L.

"Ueber die Quelle von J. Fletchers Island Princess". Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, conocido también como Herrig's Archiv. 1899. CIII, pages. 277-308.

"Die Nachahmung spanischer Komödien unter den ersten Stuarts". Archiv. 1897, XCIX, pages. 271-310.

THOMAS, H.

"Shakespeare y España". Homenaje a Menéndez Pidal. Madrid. 1924. Vol. I.

THORNDIKE, ASHLEY H.

The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare. Worcester, Mass. 1901.

TOMLISON, T.B.

A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy. 1964.

UNDERHILL, JOHN GARRET

Spanish Literature in the England of the Tudors, New York, 1899.

VILLAREJO, OSCAR M.

"Lope de Vega's comedy El Gran Duque de Moscovia as the main source of Fletcher's 'The Royal Subject' and the partial source of Heywood's 'The Royal King and the Loyall Subject' and Fletcher's 'The Humorous Lieutenant'"

Research in progress. Publications of the Modern Language Association, XXIII, 1948. Suplemento, pag. 182, nota 897 b.

VILLAUURUTIA, MARQUES DE

"La jornada del Condestable de Castilla a Inglaterra para la paz de 1604". Ocios diplomáticos. Madrid, 1927.

"La embajada del conde de Gondomar a Inglaterra en 1613". Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia. Madrid, 1913.

WAITH, E.M.

"Characterisation in John Fletcher's Tragicomedies".

Review of English Studies. 1943.

The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher. Yale University Press. 1952.

WALLIS, LAWRENCE BERGMANN

Fletcher, Beaumont & Company. New York. 1947.

WARD, A.W.

A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. 1899.

WILSON, E.M.

"Did John Fletcher read Spanish?" Philological Quarterly, XXVII, 1948, pags. 187-190.

"Rule a Wife and Have a Wife and El Sagaz Estacio". Review of English Studies, XXIV, 1948, pags. 189-194.

WILSON, F.P.

Elizabethan and Jacobean. Oxford University Press. 1945.

WILSON, J.H.

The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama. The Ohio State University Press, 1928.

WYLD, HENRY CECIL

A History of Modern Colloquial English. Oxford. 1936.

